PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI « **IDEA** »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA, — Via del Corso, 16 — Telefono 60-487

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO III - N. 31 - ROMA, 5 AGOSTO 1951

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 62946

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

LA TECNICA DEL CAPIRE

La facoltà del capire è un segno umano originale e come tale costituisce un buon criterio discriminante di valore, ma non sempre lo è, soverchiata da criteri di natura più estrinseca. Certo sarebbe stato assai meglio per l'uomo ricevere un dono più completo: anziché il capire, che importa sforzo, tensione, fatica, un comprendere già compiuto, una mente addobbata di tutto il sapere. Sarebbe stato per lo meno assai più comodo. Poiché ogni essere è naturalmente portato a rifuggire dalla fatica, ora come sempre il procedere della ragione è conteso fra l'ansia dell'andare avanti e la comodità dello stare seduti. Sappiamo benissimo che se il dono non fu così integrale, fu perché, proprio per colpa dell'uomo, una distinzione s'impose e non c'è niente da recriminare. Del resto è chiaro: il genere umano è nel tempo e perciò il suo sapere non può esserne fuori; *scientia filia temporis*.

Dal punto di vista della comodità, molto si è perduto. Ad esempio, le api hanno ricevuto come dono originale un sistema di essere così ben congegnato e preciso che ci si ritrovano a proprio agio sin dalla nascita, fanno tutto come devono e non conoscono dubbi o perplessità di fronte a situazioni di propria competenza: sanno fabbricare a perfezione le arnie, senza che da piccole siano andate a scuola e la loro tecnica non ha avuto bisogno di perfezionamenti; è un modo di essere e perciò è sempre la stessa, da quando sono api. Per l'uomo il discorso è un altro: non sa fare nulla di ciò che più specificatamente gli compete, se prima non l'impara. Non parlo degli attributi fisici, quantunque si possa osservare com'egli in sé, nella sua struttura, sembri apparecchiato più per farsi aiutare dalla ragione che non per una fisicità sicura, autonoma, disinvolta. Infatti, non appare specializzato in nessuna particolare attività, né nel correre, né nel saltare, né nel nuotare (per imparare a camminare ci mette tanto tempo quanto un pulcino per compiere il ciclo di un'onesta esistenza, lasciando dietro di sé larga progenie). Solo con l'aiuto della ragione è riuscito a fare tutte queste cose meglio assai che gli altri animali più specificatamente dotati, ma vi ha impiegato un numero incalcolabile di millenni. E poiché queste, pure essendo attività fisiche, sono in fondo frutto della ragione, non è possibile che egli in qualche maniera le eserciti, se prima non le impara, con lungo e faticoso studio. Insomma, l'uomo è stato ed è sempre a scuola, sino da quando l'istruzione era a carattere familiare, scuola materna e scuola di tribù, e si svolgeva nelle grotte fumose e fra gli alberi dei boschi. Oggi la qualità preminente, che le qualifica *homo scholasticus*, culmina nello studente candidato al diploma di maturità: quanto una siffatta posizione sia comoda, possono dire proprio in questa stagione i candidati medesimi e le loro famiglie.

Dal punto di vista della dignità e della soddisfazione personale, è ben altra cosa; e l'uomo può certo vantarsi, salvo che per il capitale (suo, perché gli è stato dato in dono, e non suo, di cui si è senza troppi scrupoli appropriato), di essersi fatto da sé. Ciò gli conferisce in un certo modo il diritto di vantarsi e in questo particolarmente si manifesta la sua posizione di privilegio nei confronti degli altri esseri. Il leone non si vanta affatto della sua fulva criniera e del potente ruggito, né la gazzella dei suoi occhi di castagna, né la volpe della furberia, se pure la possiede, né il pavone della coda: essi sono orgogliosi solo nelle favole di Esopo. Di analoghi e assai minori attributi uomini o donne, quando li possiedono, sono invece smisuratamente fieri e lo dimostrano in tutti i modi. Si può dire che una buona metà del genere umano spende un terzo della propria vita a studiare il mezzo di porre in mostra nel modo più attraente possibile i propri attributi, per l'acquisto dei quali non ha in sostanza alcun merito. Quando poi si tratti di meriti acquisiti, come per esempio della competenza nei vari rami del sapere e della relativa applicazione all'azione, la soddisfazione che ciascuno riceve da se stesso non conosce limiti e diventa altiera coscienza della propria indispensabilità. Se si vuole un esempio, si potrà ricordare come non ci sia politico, in buona fede s'intende, il quale non sia convinto che in lui e nel suo credo è riposta l'unica, ma totale, salvezza del popolo lavoratore. Ognuno che giuoca al totocalcio lo fa, perché ha fiducia in sé, nella propria vocazione a vincere un grosso premio, così come ogni pittore si sente perfettamente qualificato per essere ammesso alla biennale. Ora questa fiducia è certamente benefica, utile e indispensabile. Se mancasse, non vi sarebbero né mostre, né lotterie, né politica, tutti elementi solidalmente costitutivi della vita moderna.

Tali atteggiamenti si ripresentano per l'appunto nell'ambito del capire, dal cui problema tecnico abbiamo preso le mosse. Ognuno che parli o scriva è perfettamente convinto che la sua parola o il suo scritto, non solo esprime pienamente e perfettamente quello che si vuole, ma con la medesima pienezza e perfezione sarà inteso da chi ascolta o da chi legge. E' stato detto a ragione che il vivere stesso e il conoscere, in quanto assumono sé e il reale come un assoluto, hanno alla propria base un atto di fede. Lo stesso deve dirsi del parlare e dell'intendere: alla base di essi vi è la fiducia istintiva che il nostro contenuto di coscienza, nell'atteggiarsi in quelle forme, non subisce il minimo travisamento e che le parole degli altri esprimono niente più e niente meno di ciò che noi vi riconosciamo.

•

Una fiducia così piena e istintiva, condizione prima di ogni parlare e di ogni intendere, è in sé poco propizia al sorgere di una tecnica del capire, cioè di un complesso di insegnamenti che possano proficuamente guidare all'intelligenza delle parole altrui. Certo i Greci, gettando le basi della grammatica, della retorica e della logica, mentre si proponevano di stabilire le norme dell'esprimere, venivano indirettamente a porre le fondamenta di una tecnica del capire. A ciò soprattutto portava il fatto che essi non movevano dal momento soggettivo dell'esprimere, bensì dall'espressione compiuta, dal documento; e questo procedere ha avuto come conseguenza che essi, in sostanza, hanno creato quel ramo particolare della tecnica del capire, applicata al documento, che porta il nome, oggi poco onorato, di filologia. Ma questo non era il loro scopo diretto, e perciò essi trascurarono gli aspetti psicologici del problema, cioè le condizioni che si debbono realizzare, perché possa sorgere come necessità, e quindi prosperare, una tecnica di quel genere. Infatti, se si guarda al momento presente, è necessario riconoscere che mancano quei presupposti di umiltà e di impegno, sui quali essa si possa impiantare e fiorire.

E' assai difficile, infatti, contendere con il nostro naturale ottimismo. Possiamo sì riconoscere che talvolta la nostra parola non è intesa dagli altri nel senso che vorremmo e che spesso gli altri si lamentano, perché non li abbiamo capiti nel senso che essi volevano; ma in tali casi la colpa non è mai nostra: se noi non comprendiamo, sono gli altri che si sono espressi in modo oscuro e improprio: se sono gli altri

(Continua a pag. 6)

Antonino Pagliaro

SOMMARIO

Letteratura

Arti - Scienze

Musica - Radio - Teatro

SIMULACRI E REALTÀ

RIFLESSIONI DI HAECKER

Nel 1940 questo visionario amaro scriveva: « Chi sarà il vincitore di questa guerra? Se costui non lascerà la vendetta a Dio, la guerra e la vittoria saranno perdute ». Questo tema lo ossessiona e lo trascrive sempre con notazione intensa: « Cerco con i miei occhi uomini che dopo questa guerra possano far la pace, e non ne trovo uno. La pace della morte! Ah, su questo l'intesa è unanime; non la pace della vita! ».

I miracoli della forza lo disgustano: « L'ora del male, è l'ora in cui il diavolo fa più miracoli di Dio ».

I miracoli della forza invece ci esultano oggi. Attenzione! Potrebbe darsi che tutti questi prodigi siano ancora segnati sul quadrante dell'ora del male.

Haecker, protestante convertitosi al cattolicesimo, « ci ha rivelato il cammino percorso fino alla conversione, fino a che la torbida lacrima della disperazione si mutò nella perla trasparente di una gioia che sa adorare ».

CECI N'EST PAS OBJET DE PENSÉE

Con questa formula ci dice il Misitieri il filosofo Alain, un tempo scartava quasi tutto quello che desiderava o teneva il comune degli uomini. Una vita che possa confondersi con la storia dei propri pensieri è certo una vita privilegiata. Ma è da chiedersi se tutte le vite privilegiate evitino il tumore dell'egoismo. Se Alain rifiutò ogni compiacimento all'idea della morte, se le tolse tutta la sua pompa e ne fece un ladro che viene nelle tenebre, un accidente, un caso che non può essere oggetto di pensiero, o se veramente lo archiviò tra i fascicoli contenenti pratiche relative a ladri ed accidenti; che altro fece se non occuparsi del suo morire? Ma ad un filosofo gli uomini comuni chiedono la spiegazione di quel terribile mistero, il significato di un epilogo che, se non ne avesse alcuno, invaliderebbe tutta la vita. E quanta crudeltà può essere gratificata da un concetto così meschino della Morte. Gli uomini politici, se veramente chi muore, non è né più sventurato né più sfortunato di chi incappa in un ladro, possono con pacificata coscienza considerare persino la necessità di uno sterminio, se da esso si ripromettono vantaggi propri o collettivi. Un ingegnere fa abbattere gli alberi che crescono sul tracciato di una strada in costruzione, senza rammarico e vede con compiaciuta soddisfazione, cadere querce secolari e pini benigni. Sono accidenti per i quali non c'è da spremere una lacrima, come quelli che troncano il filo dei giorni agli uomini. Senza pompa gli uni e gli altri. Ora per giungere a questa atroce e disumana conclusione c'era proprio bisogno della filosofia? La quale filosofia è nata proprio per dar pompa alla morte.

CONOSCETE LE VOSTRE MANI

La chirologia tenta di spostarsi verso l'asse della scienza. E' una bella ambizione in un tempo come il nostro nel quale tutto vuol essere scientifico. Che cosa è scritto nelle nostre mani? Secondo Robiniaux, tutto. « Nelle mani, voi avete ogni sorta di segni, amabili, colpevoli, banali, crudeli, che vi dipingono, vi smascherano, vi denunciano ». Osservate: non vedete nella mano una casetta, dei pesci, qualche freccia, fiori osceni, e fiori innocenti!

Quante cose abbiamo in mano! La casetta intima dovete cercarla sul pollice. L'esperto vi assicura che le imposte di quella soave dimora sono blu e i giardini sono verdi. Un po' più lontano sorge il castello delle mille leggende.

L'indice è il dito della nostalgia. Se mai amaste una sciarpa sollevata dal vento, l'indice ve lo ricorda, ed ha tracce di quella tenda che si abbassò. Il mignolo è il tubo del dubbio. Osservatene il sorriso strano quando si ripiega su se stesso. Un dubbio immenso, in un dito così piccolo. Ma c'è dell'altro oltre la massa. Ci sono le linee: la linea rosa, quella delle nuvole, l'altra dell'odio.

Insomma la mano è storia e profezia.

Dico la verità, che fra tutta quella rete di segni, quelli che mi tentano di più sono i segni banali. Una mano incallita, ad esempio, dev'essere la carta topografica della banalità. Niente nel pollice imposte color di cielo e giardini verdi, niente nell'indice nostalgia, niente nel mignolo dubbio. Tutto in quelle dita è dito. E la mano è la mano, servizievole e servibile. Le altre, quelle gentili e profetiche, sono inutili perché vogliono strizzare il limone del futuro, il quale futuro non è un limone, ma una noce, spesso con gheriglio secco.

Varius

GLI OTTANT'ANNI DI CHIESA

Il 5 luglio, nella sua Lugano, Francesco Chiesa ha compiuto gli ottant'anni. In piena salute, in piena verdezza di corpo e di spirito: da quell'uomo forte, semplice e sobrio ch'egli è sempre stato. Uno sguardo ai principali periodi della sua nobile vita riuscirà gradito a tutti i lettori.

Per quasi tutti gli scrittori, importa moltissimo il luogo dove son nati, ove son cresciuti, ove hanno ricevuto le prime impressioni, sempre profonde, talvolta indelebili, della vita. Chiesa è nato a Sagno, un piccolo villaggio — alcune case, una chiesetta bianca — aggrappato alla montagna sopra Chiasso, a due passi dal confine fra Svizzera e Italia. Di lassù, nei giorni limpidi, si vede emergere su una massa bruna di case e tetti, nella pianura lombarda, il Duomo di Milano con le sue guglie bianche; lassù egli visse per alcuni anni, la libera infanzia d'un ragazzo fra il borghese e il campagnuolo.

Il padre era pittore-decoratore, professione tradizionale in paese, professione che obbliga a girare in lungo e in largo il mondo; la madre era di una famiglia Bagutti, di Rovio, che produsse lungo i secoli alcuni pittori notevoli. Così nella famiglia Chiesa, venivano a confluire le tradizioni artigiane e le tradizioni artistiche della nobile terra ticinese; non a caso il fratello del poeta, Pietro, è un valente pittore.

Compiute a Sagno le scuole elementari, il ragazzetto scende a Mendrisio per farvi in collegio il ginnasio. Quel collegio esiste ancora: è un vecchio convento, si tiene a lato una sua bella chiesa, spira dentro e fuori un'aria simpatica, di antichità, di raccoglimento. Degli anni che il Chiesa vi ha passato, egli parla con commozione, si direbbe quasi con nostalgia. Il suo animo vi s'aprì, in quelle aule, al senso della poesia (fin d'allora scribacchiava versi); in quella chiesa, al senso della religione, delle cose superiori, trascendenti. Il Giovedì e il Venerdì santo si svolgono, per le vie del borgo, grandiose processioni: spettacolo che non lascia indifferente un uomo maturo, immaginiamoci poi un ragazzo sensibile, precocemente volto alle cose esultanti dell'arte.

Le vacanze, a Sangro, sempre nell'aereo nido di Sagno, il padre c'era e non c'era, secondo le vicende della professione; c'era sempre la madre, quella madre di cui il poeta un giorno ci ha detto: « Era la sensibilità, la delicatezza, la squisitezza in persona: aveva un sorriso da consolare il più disperato degli uomini ».

Dopo Mendrisio, Lugano, per gli studi liceali. Di questi anni il Chiesa discorre con minor rapimento: né la scuola gli diede soddisfazioni particolari, né la vita. Erano gli anni un pochino mattacchioni, un pochino torbidi e strani, che tutti abbiamo conosciuti sulla soglia della gioventù.

Pei corsi universitari il Chiesa si recò a Pavia. Dopo qualche esitazione, e senza trascurar la letteratura, anzi continuando a leggere i poeti (fra cui Baudelaire), vi studiò il diritto. Intorno ai venticinque anni, se ne tornò dunque nel Canton Ticino, laureato in legge e lontanissimo dall'immaginare di dover presto incamminarsi per tutt'altra strada.

Per due anni ebbe un impiego giudiziario: fu segretario del Procuratore pubblico. Nello stesso tempo s'occupò anche di giornalismo. Poi, nel 1897, pubblicò un volumetto di poesie, ove, accanto a non poche impressioni personali, si rivelano le diverse influenze subite a Pavia. *Preludio* s'intitolava il modesto libretto; e fu invero « preludio » di molte cose.

Intanto esso gli valse la cattedra d'italiano al Liceo di Lugano. Così « l'avvocato Chiesa », da un giorno all'altro, divenne « il professor Chiesa »: a tutto vantaggio delle buone lettere. Professore d'italiano, di letteratura italiana, e, ben presto, anche di storia dell'arte. Non ci sarebbe da insistere su questo fatto, se non avesse contribuito la sua parte a spingere Chiesa, per alcuni anni, verso una poesia alquanto cerebrale, dominata da preoccupazioni intellettualistiche, a scapito della commozione diretta, immediata.

•

L'opera più caratteristica di questo primo periodo della sua attività letteraria fu il breve poema in sonetti *Calliope*, uscito la prima volta come tale a Lugano nel 1907, e comprendente tre parti: la *Cattedrale* già uscita a Milano nel 1903, ma totalmente rifatta; la *Reggia*, già uscita nel 1904 e rimasta come era; e una parte nuova più lunga, la *Città*.

Il poeta ha raccontato d'aver cominciato a scrivere sonetti intorno alla Cattedrale per quella specie di malattia romantica che, più o meno, cova e serpe in tutti noi. Soltanto più tardi gli balenò l'idea — di carattere non solo intellettuale, ma addirittura didascalico — che la Cattedrale potesse venir additata come simbolo del Medio Evo. In modo analogo la Reggia divenne simbolo del Rinascimento; la Città, dell'epoca moderna. E il poema, nel suo insieme — intitolato *Calliope* dal nome della Musa della poesia epica, divenne la celebrazione di tutta la nostra civiltà, dal Medio Evo ancor tenebroso fino all'illuminatissima epoca nostra. Scrivendo la *Cattedrale*, che è tutta dominata dal senso religioso, il poeta aveva soprattutto in mente il Duomo di Milano, come, di lontano, s'era impresso nei suoi occhi di fanciullo; scrivendo la *Reggia* — dominata dal « sentimento regale », dal sentimento dell'uomo che si sente re e padrone del mondo, di questo mondo — pensava al palazzo ducale di Mantova; scrivendo la *Città* — dominata or dall'uno or dall'altro di quei due grandi sentimenti, o dalle loro trasformazioni e combinazioni — teneva l'occhio a Parigi, la metropoli nel cui tumulto s'era recato a vivere appositamente per due o tre settimane. Non è qui il luogo d'impiantare una discussione critica sul poema: basti il dire che ottenne notevole successo e valse al suo autore, intorno ai trentacinque anni, una bella fama.

A *Calliope* seguirono i *Viali d'oro* (1911) e *Istorie e favole* (1913). I *Viali d'oro* sono i viali che cominciano là dove finiscono le polverose vie della terra, i viali del sogno ove ognuno di noi può essere re, i viali ove al poeta muovono incontro le divinità interiori (la Poesia, la Grazia), o visioni incomparabilmente seducenti e non terrene, o il ricordo delle grandi opere d'arte contemplate con diletto profondo, inesauribile (*La Venere dei Medici*, *La Venere di Milo*): poesia inconsueta, aristocratica, talvolta martellata in bei versi sonanti, talvolta effusa in musiche leggiadre e leggere. *Istorie e favole* sono novelle, per lo più ancor storiche o, comunque ancor tinte di cerebralismo. In esse, quanto lo stile, si andava sulle orme di quei maestri della prosa nobile, grandi ma pericolosi, che sono D'Annunzio, Flaubert, Anatole France.

Poi venne la guerra, e il poeta, per cinque o sei anni, tacque. Dopo la guerra, in qualche libro raccolse non poche fronde sparse della sua prima ispirazione (così nel volume di versi *Consolazioni* e nel volume di prose *Vita e miracoli di santi e profani*); in altri si volse risolutamente ad argomenti nuovi, inaugurando quello che sogliamo chiamare il « secondo periodo » della sua arte.

Le eccessive preoccupazioni intellettualistiche cadono, scompaiono. Il poeta si mette a faccia a faccia con la vita sua e con la vita degli altri. Dopo essere andato tanto lontano, nello spazio e nel tempo, in cerca di cattedrali, regge e città, scopre che la poesia più diretta, più umana, era nella sua stessa modesta casa nativa, nell'oscuro villaggio che le sta intorno, negli altri villaggi sparsi su pel monte, giù per la pianura.

L'annuncio di questa nuova poesia fu dato nel 1918 da un esile volumetto di versi: *Fuochi di primavera*. Il titolo è già tutto nostrano: il contadino, in primavera, dà fuoco ai seccumi e ai marciumi dell'anno innanzi: quel fuoco è come l'inaugurazione festosa dell'anno nuovo. Così il poeta dà fuoco, e vorrebbe dar fuoco, a tutto un passato troppo ingombro di astrazioni e sillogismi: un anno nuovo deve cominciare anche per lui.

Che cosa potesse essere questo « anno nuovo », si vide quando uscirono quei due libri fondamentali del nuovo periodo che sono *Racconti puerili* (1921) e *Tempo di marzo* (1925).

Nei *Racconti puerili* il Chiesa si rifà da capo, come argomento e come stile. Nei racconti più risolutamente nuovi, rievoca tenui cose con tenue e terso stile. In altri, argomenti e stile, pur restando sotto il segno d'una sapiente semplicità, si sentono memori e penetrati in profondo da maggiori ambizioni. Negli uni e negli altri, siamo a Sagno, o in un villaggio che a Sagno somiglia molto. Con personaggi e nomi d'invenzione, il poeta non narra altro che la sua infanzia paesana, trasfigurandola come l'arte richiede.

Tempo di marzo nacque anch'esso come un seguito di novelle. Poi il poeta vi riconobbe il filo di un romanzo, e romanzo divenne. Quale mai questo filo? E' il formarsi, durante « l'anno delle disgrazie » di un'anima ancor fanciulla; è il passare da una beata incoscienza e indifferenza a un principio già sicuro di coscienza, a un senso già chiaro del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto. Per fortuna questo bel filo pedagogico rimane quasi sempre nascosto fra il frondeggiamento della vita. Poiché questo il poeta ci vien presentando essenzialmente: la vita pae-

(Continua a pag. 6)

Giuseppe Zoppi

RIMBAUD, IERI E OGGI

Arturo Rimbaud è, ancora una volta, all'ordine del giorno della critica europea. Un nuovo orientamento negli studi rimbaudiani ha ridestato in questi ultimi mesi, particolarmente in Francia, un interesse che pareva da tempo sopito.

Il segnale di un criterio di valutazione e di giudizio contrastante con quello, dirò così, in vigore sino a qualche anno fa è venuto da un volume notevolissimo di Henry de Bouillane de Lacoste (« Rimbaud et le problème des *Illuminations* », Paris, Mercure de France), per il quale vengono a invertirsi le date di nascita delle due opere principali di Rimbaud — *Une saison en enfer* e *Illuminations* —, contro una cronologia che poteva ormai dirsi definitivamente accettata, lungo mezzo secolo di disamine. L'errore datava, infatti, dal primo libro sul poeta, apparso nel '98 e dovuto a quel suo cognato Paterne Berrichon, mediocre uomo di lettere, il quale annullava coi dati cronologici che arbitrariamente fissava il giusto risultato cui si era pervenuti attraverso quelli forniti precedentemente dall'uomo più vicino a Rimbaud: Verlaine.

Per gli studi del Bouillane de Lacoste, fondati su elementi probatori d'indiscutibile validità, si restituiscono, così, quelle date ai loro termini esatti e si viene a ristabilire che l'attività di Arturo, il fanciullo prodigio della poesia, non si chiudeva col '73, e che quell'addio all'arte proclamato nella *Saison* doveva esser cancellato dal supremo bagliore delle *Illuminations*.

Il punto più alto di quell'ascesa non era, infatti, la *saison* (« ce livre sombre, si amer, et en même temps pénétré d'une mystérieuse douceur » — come lo definiva il Claudel); e, a guardar meglio, oggi, le *Illuminations* possono apparirci ben più vicine a quell'assoluto di una forma fantastica che Rimbaud, con precocissima coscienza, stimò irraggiungibile. Ci si rende conto oggi che dalla *Saison* si poteva salire alle *Illuminations*, e che il cammino inverso non era possibile.

Nella cronologia delle opere di molti poeti l'inversione di due date può, per lo più, avere un'importanza relativa, o non averne affatto; per Rimbaud assume un valore singolare; anche per quanto concerne la sua famosa *rinunzia*, che non avvenne più, quindi, con la *Saison*, ma con l'opera che segnava l'apice di quella conquista e di quella disperazione a un tempo. All'esame delle due opere si può fermamente (sia pure... col senno di poi) porre le *Illuminations* quale termine ultimo di quell'audacia pressochè demoniaca, quale estrema parola di quella poesia e di quella poetica; sol che si consideri, a tal proposito, quanto di scoria romantica e di contaminazione letteraria siano ancora nella *Saison*, e quanti riflessi di quella retorica di stretta pertinenza del secolo di Hugo, più che degli anni di Baudelaire. Il tradizionale accademismo della poesia francese non era sempre e del tutto assente dalla *Saison*, dalle cui brumosità era dato ascendere a certe purezze delle *Illuminations*.

Si spiega con quest'opera l'addio alla poesia, per « serbare il terreno guadagnato ». Proprio con essa, Rimbaud chiudeva la porta in faccia al sogni all'arte alle ambizioni, quando altri non fa che aprirla. Caso unico nella storia di tutte le poesie, per la precocità con cui uno spirito, fantasticamente, si esprimeva e conchiudeva. E' risaputo come egli avesse posto il segno oltre ogni limite che mai forse poeta avesse immaginato al proprio orgoglio: « j'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues » — egli aveva detto. — « J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! ». Ed egli ebbe la forza di « s'opérer vivant de la poésie » — come disse Mallarmé. — Aveva cercato una lingua che fosse « âme pour l'âme », s'era illuso « d'inventer un verbe poétique accessible à tous les sens », scrivendo « des silences, des nuits », notando l'inesprimibile, fissando — diceva — delle vertigini; e aveva finito col gridare « illusion s'exprimer! ».

E, angelo ribelle, scacciato dal cielo della poesia, genio sterile e ferito, se ne andava pel mondo in un vento d'avventura.

•

Non s'era mai dato — bisogna ripeterlo — nella storia della poesia il caso di un ragazzo tanto negatore e rivoluzionario, che si prefiggesse conquiste così ambiziose e assolute, così arcane (definire « la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle... »); che volesse inaugurare, per via di fantasiose alchimie, una poesia che prendesse il suo valore dal segno più che dall'espressione; un ragazzo iconoclasta per troppa religione, così acceso del suo sogno e così disincantato dalle limitate possibilità di realizzarlo, per quell'approssimativo che egli sentì fatalmente connaturato ai mezzi dell'arte. Fu in lui quello che in Baudelaire il Gide chiama « l'immanent sens critique », ed egli parve recare in sè l'eredità di tristezza degli antichi, senza il sentimento del divino che è nei greci e senza la luce della redenzione che è nei cristiani. Non senza una ragione si è voluta vedere alla base del decadentismo europeo una crisi morale e religiosa, quasi un concetto laico, pressochè inconscio, della caduta e del peccato dell'uomo, come un fatto irredimibile, o redimibile soltanto nella parola. Onde il motivo della solitudine e dell'angoscia.

Or, al di sopra delle stesse realizzazioni della sua poesia, un insegnamento esemplare può venire ancora oggi dalla tormentata scontentezza di cui Rimbaud tocca l'acme, nella sua rivolta contro la parola. Contro tutte le conquiste credute assolute, contro tutte le pervicaci certezze assunte a dogmi di poesia, si leva, ammonitrice, la rinuncia del ragazzo di Charleville. Chè, pur nel loro anelito alla parola spinta al suo apogeo lirico, i nuovi poeti di questi anni sembran posseduti dal demone della presunzione. Rimbaud potrebbe, in realtà, essere il loro maestro e ispiratore, e il linguaggio della poesia ermetica potrebbe ricordare le ricerche e gli spasimi di un Rimbaud e di un Mallarmé se un altro spirito la sorreggesse e altri risultati la convalidassero.

Anni di interessantissima ricerca son questi, da un trentennio in qua, per la poesia; e certo, l'essersi riproposto il problema di una parola che non fosse generica ed estrinseca al fantasma, ma, liberata dal suo peso, si sollevasse alla magia di un'evocazione fantastica, non è fatto privo d'importanza. Anche ai nostri ermetici Rimbaud e Mallarmé han suggerito di isolar la poesia da tutto ciò che non sia se stessa e di innalzarla a suscitatrice di suggestioni, sospingendola sino allo strano incanto d'un mistero orfico. Ma, dopo le sèmine, sia lecito cercare il raccolto. E i frutti sono stati scarsissimi davvero. Utilissimi e nobilissimi i propositi; intelligentissimi e appassionati i problemi della nuova espressione; ma sia ammesso il diritto di esigere, infine, fra tanti quesiti, qualche bella e duratura soluzione. E' giusto aver tutto il rispetto per l'orientazione intellettuale e fantastica dei nuovi poeti, ispirata a un'intelligenza riveduta e corretta delle forme dell'arte: ma i documenti, una volta tanto, bisogna pure esibirli. I documenti della Poesia.

La quale, in questo ultimo trentennio, ha prestato il suo nome a una produzione che poco o nulla ha da spartire con lei e che ha prolificato, fitta e invadente, come la gramigna, mentre pianta rara e pregiata è la Poesia. Rimbaud insegna sempre la rinuncia: ma non pare che egli abbia fatto molti discepoli. I « poeti » non si son più contati. Dal tenebroso al puerile, hanno ingombrato il campo come eriche caparbie e borraggini pretenziose.

Così, in Francia come in Italia, negli ultimi decenni di questo mezzo secolo, la poesia *pura* (in molti casi, sottoprodotto adulterato del simbolismo) non ha, per lo più, fornito che gli elementi per una liquidazione fallimentare. Non si sono avuti, per lo più, che accenni di sonori stimoli d'immagini e di verbali alchimie, nostalgie di opachi fonemi e di ermetici calligrammi, in una esibizione continua di sibillini cerebralismi, chiusi spesso agli stessi autori, ma con pretesa di essere ad uso e consumo di sètte di pallidi iniziati e di sacerdoti di divinità inaccessibili, specializzati in occultismi lirici.

Tempo di sterili abbondanze, in rotta con la sintassi e con la fantasia; tempo, in cui si è deformato, se non proprio caricaturato, quel demone della analogia onde fu posseduto Mallarmé; e si è opposta solo una purezza convenzionale ai *falsi* di molta letteratura romantica e antiromantica del passato; al finito l'informe, al cantabile lo stridulo, al musicato l'àtono.

Ben altro tormento fu nell'aspirazione di un Rimbaud, sino alle *Illuminations*: il segno oltre il quale non gli era più consentito di far sconfinare il proprio dilaniato orgoglio e di dilatare l'approssimazione di un linguaggio, nelle misteriose analogie dell'universo.

Guglielmo Lo Curzio

ASTROLABIO

BORGHESIA

« Osserva giustamente Benedetto Croce: « Nel leggere le opere della storiografia moderna e nel notarvi l'uso e l'abuso che vi si fa del concetto di borghesia, e nel provarne un senso di insoddisfazione e di contrarietà, più volte mi si era affacciato alla mente il pensiero che convenga disfarsi di quel concetto in quei tali termini abusivi che gli si danno. Legittimo è il concetto *giuridico* di borghese nella storia prima della Rivoluzione Francese, per designare chi appartiene al terzo stato: così oggi può essere legittimo il concetto *economico* di borghese quando designa il possessore degli strumenti di produzione, ossia del capitale, in contrapposizione al proletario e al salariato. In questo caso sarebbe meglio sostituirlo con quello più corretto di capitalista. Allora però gioverebbe non lasciarlo oscillare e confondersi in rappresentazioni formate con altri e diversi caratteri, per modo che si finisca con l'includere fra i borghesi ed escludere dai proletari i professionisti, i letterati, gli scienziati per i loro abiti di vita, per il genere del loro lavoro, laddove, economicamente, la differenza tra questi e i lavoratori delle officine e dei campi è inesistente o evanescente ». Invece... Carlo Antoni... dice che essa (*la borghesia*) ha dato l'anima, l'impulso, la fisionomia alla civiltà attuale, e che la sua funzione continua, con l'estendere ai ceti inferiori i benefici e gli interessi della civiltà promossi (*dal ceto medio*)... Un fatto che sembra ineluttabile è che l'avvenire apparterrà al mondo del lavoro, ma il problema sta nel sapere quale sarà lo spirito che animerà domani queste masse, in nome di quale principio instaureranno una vita nuova: in nome di Dio?... Ovvero in nome dell'Anticristo?... Civiltà borghese o civiltà proletaria? ». (Q. Tosatti, *La borghesia*, ne *La Via*).

•

L'articolo del Tosatti è tutto da leggere; ma bastano, ci sembra, i pochi punti riferiti, perchè ci si accorga che qualcosa non giova alla presente discussione. Che si metta a fuoco il vero significato della parola « borghesia », ha importanza ormai secondaria. Se è vero, come noi crediamo, che la borghesia può vincere il proletariato assimilandolo, bisogna che l'idea borghese — fino ad oggi propulsione di singoli che miravano in alto — divenga programma di governi che guardino in basso, e si propongano di agevolare l'aspirazione di ognuno al meglio. Se non erriamo, è questo il senso fondamentale dell'estensione definita dall'Antoni. E allora: cos'è l'idea borghese? Ma tu che leggi lo sai benissimo: la media virtus, l'optimum dei tranquilli e degli equilibrati, il bisogno di sentirsi libero di progredire nel senso da te scelto, entro quei limiti che tu possa pienamente accettare.

Si offra alla prole il mezzo di attingere una libera cultura, e il proletario non esiterà a dichiararsi borghese. Non ci si accorge che l'inflazione dei titoli accademici, indica che essi sono ormai soltanto titoli economici? Il proletariato non si è mai sentito tanto chiuso dai singoli capitalisti (pochi, infine, e meno esosi che non si creda), quanto dal medio ceto che, con i suoi titoli di studio, s'è messo a far da tappo, ostruendo tutti gli sbocchi vitali. I rimedi son due: l'uno è implicito alla denunzia della sopradetta inflazione. Si riduca o annulli la necessità dei titoli, pur conservando e affinando l'accertamento dell'idoneità agli uffici. L'altro rimedio è nel risolversi a educare il proletariato, chiamandolo a discorrere come noi, con noi, non senza nostro giovamento, che siamo estenuati ed esangui. Noi conosciamo famiglie di proletari, ove, con quattro salari, entra in una settimana più denaro, che in un mese in tante o in quasi tutte le famiglie borghesi. Ma quei proletari vivono peggio del più povero borghese, nell'insoddisfazione, nel disprezzo di sè, nell'odio di tutti, perchè sanno di non sapere nemmeno spendere ciò che guadagnano con onesta fatica. Intanto, i bilanci dell'Istruzione mostrano il conto in cui essa è tenuta; la categoria degli insegnanti è affamata e degradata ogni giorno di più: nei bollettini delle crisi ministeriali, è chiaro il palleggiamento che si fa di una funzione ingrata o insignificante. Si gettano in una fornace tesori, si disintegra con la corruzione la moralità millenaria di individui e istituti, si spera, pagando, di restare ai posti di responsabilità. Si diffonde la certezza che la minaccia politica serve ad ottenere sempre di più: ma chi ottiene non è grato, perchè, dentro di sè, domandava ben altro. Diciamo, per assurdo, che se ogni operaio avesse salari centuplicati, aspirerebbe ugualmente alla rivoluzione, perchè esso non vuole soltanto denaro, ma la libertà dello spirito (proprio la medesima che rivendichiamo noi borghesi), la certezza di non essere schiavo della propria ignoranza, la speranza che i figli diventino, nell'ordine del possibile e del naturale, ciò che i padri non furono. In questa visione delle cose, come si può temere l'anticristo? O vogliamo chiamare anticristo la punizione meritata? Dopo la quale, il povero cercherà come sempre Cristo (comunque gli imbottiscano il cranio gli atei), e il ricco lo crocifiggerà.

UOMINI E NO

« Il poeta polacco Czeslav Milosz si è distaccato recentemente dal partito comunista di cui era stato un simpatizzante, esponendo in una conferenza stampa tenuta alcune settimane fa a Parigi... non solamente i motivi che avevano determinato la sua decisione, ma anche quelli che secondo lui inducono taluni intellettuali delle democrazie popolari ad accettare quella « nuova fede » che egli ha abbandonato. La sua analisi della posizione dell'intellettuale di fronte al fenomeno totalitario ha suscitato un'importante eco nella stampa francese, la quale ha messo in evidenza il carattere spassionato dell'analisi che il Milosz fa del processo interiore che induce molti intellettuali a piegarsi alla disciplina totalitaria. Il caso di Milosz, ex-addetto culturale dell'ambasciata di Polonia a Washington ed a Parigi, traduttore in lingua polacca di Shakespeare, di T. S. Eliot e di altri poeti occidentali, saggista e poeta lui stesso, è meno quello di un accusatore politico che la reazione di una coscienza la quale rifiuta la coercizione ». (Bollettino di « Libertà della cultura », via della Panetteria 15, Roma, n. 2).

•

Nel prossimo bollettino sarà dato un riassunto della analisi del Milosz. Aspettiamo con viva curiosità, perchè, dal caso Milosz, potremmo intendere cento altri che ci sono incomprensibili, e quello stesso di Bertold Brecht, la cui capitolazione è annunziata nell'organo del Comitato italiano per la libertà della cultura. « Il processo di Lucullo » del Brecht fu proibito dalla SED e cancellato dal cartellone della « Deutsche Staatsoper » dopo la prima del 17 marzo 1951. La National Zeitung, giornale sovietico di Berlino, « riporta in data 22 maggio a proposito del Congresso culturale cominformista di Lipsia (15-18 maggio): « Nella seduta destinata a tale discussione, Brecht dichiarò che dopo le prime critiche all'opera aveva preso la decisione non di farvi dei tagli, ma di completarla. Si ricordò che al momento della « prima » vi era stata perfino una discussione in seno al Governo a proposito dell'opera, discussione alla quale parteciparono Brecht e tutti i Ministri, « quasi si fosse trattato di una questione di vita o di morte ». Brecht fece allora osservare che l'arte è infatti sempre una questione di vita o di morte, così pieno di responsabilità, disse, è il suo compito. Il nuovo « Lucullo » sarà rappresentato in autunno ». Ha Brecht capitolato? Sembrerebbe di sì. Potrà egli stesso fornire chiarimenti al Festival veneziano del prossimo settembre. Noi, dall'analisi di Milosz e dal « Processo » più o meno sovietizzato di Lucullo, speriamo di capire meglio chi debba considerarsi uomo e chi no. L'espressione ci è suggerita dallo stesso bollettino, in cui si annuncia che E. Vittorini avrebbe ritrovato « liberi accenti » in una prosa critica su Steinbeck e Fadeev.

Tolo Meo

NOTA SU ELPIDIO JENCO

La storia di Jenco va fissata nei limiti dell'arco 1929-35, che abbraccia le sue opere più personali, fuori cioè da quel timbro dannunziano che caratterizza i suoi *Poemi della primavera* e, meno scopertamente, i *Notturni romantici*: storia che ha i suoi interessi umani, stretti nel rapporto fra l'urgenza tumultuosa di musiche e di canti, sensi giovani, amore e dolore in un cerchio magico di sogno, e la resa poetica. In quel tempo, Jenco tradusse e divulgò la poesia dei giapponesi che, poi, per certe *acutezas*, gli sarà quasi congeniale e farà da contrappeso al gridato del ritmo e della strofe (« e *sferza e morde e rode e trita e brucia* »), ai conguagliamenti tonici e visivi, ai troppo accesi colori al gusto del barocchetto e gli ammorbidirà la frase su misure che non ignorarono il più autentico Poliziano e su strofette e ariette care al Tommaseo, ma tutte assimilate e fuse. Il registro è ricco di lessico, e non ignora la tecnica dell'*enjambement*. Eppure anche in *Acquemarine* (1929) c'è una « tremante anima », un « oltresogno della Poesia », « impeti d'inni del cuore » che non approdano alla poesia; e ci sono ancora carenze trasfigurative e parole (« millanta », « bianco », « dolce », « omai »...) e locuzioni semanticamente vecchie: elementi negativi, è vero, ma bruciati nel calore dell'insieme, e starei per dire nella magia suggestiva dell'immagine:

« Io mi sono incastonato nell'anima delle pietre trasparenti; mi misuro ai loro riflessi, e chiedo che i miei versi traspaiano un po' d'acquemarine »: sono parole di Jenco, e rispecchiano i segni e le ambizioni della sua arte, già evidenti nei titoli: *Acquemarine*; *l'anfora azzurra* (1932); *Essenze* (1933). Quest'ultimo libro potrebbe dare l'idea di uno Jenco cerebrale. No. Il poeta, anche nei successivi sviluppi fonici e sintattici, è rimasto fedele alla sua natura, è rimasto il fanciullo che fa suonare l'organo dal vento, che vede la luna come un palloncino frenato, e il sole che appare e scompare, tra volute di cumuli e di cirri, gioca come due slari bimbi del nostro mondo. Il cuore si accende, la fantasia corre e fruga anche dentro i precordi, la gola ha canti aurorali, aperti alla perfetta scansione delle arsi e delle tesi. Basterebbe l'ampio « Compianto per il transito di un usignolo », così potente e umano, a risaltare sul piano dell'arte la poesia di Jenco.

Qui l'idillio è trascorso. Siamo in un dramma senza residui, magistralmente articolato nel rapporto tra la donna amata e il ritorno sconsolato del paesaggio, presente in più luoghi: « *Come un azzurro canto d'esilio / che vena l'alba e si spegne, / tu svanisti nel fermo lago / spoglia di favole d'ombra e di velo, / fatta nuda musica e cielo* », dove la linea melodica s'è broccata e la poesia ha la *desnudez* vagheggiata da Jiménez. Ed anche quando ambisce il confronto con poeti d'altri climi e d'altre stagioni (valga per tutti l'esempio del Carducci: « Ah! fu una nota del poema eterno... ») per porre l'assioma dell'indeterminismo della resa poetica, sa uscire dalla prova con una sua linea, pregnante: così in « L'anima dei canti »: *Ma non le posso liberar dal petto, / e ad ascoltarne l'armonia son solo.* Ma Jenco è da preferire altrove, quando riesce a reggere una poesia sulla forza d'un verso o d'una immagine. Qui, fuori da simboli occasionali e da elementi estranei alla liricità dell'arte (in senso crociano), egli sa lievitare i suoi versi con potenza di sintesi, di cui a voler dare un'elencazione si andrebbe oltre i limiti di questa nota, che, tuttavia, non può ignorarne un ristretto spicilegio: « *È la lucciola cuce ai prati il manto* »; « *Le cateratte del colore / rimangano bianchise di riflessi* »; « *E sul pelo dell'acqua abbrividisce / la geometria d'argento delle stelle* »; « *Sul tuo volto il sudore / come rugiada sul pore* »; « *È il tuo volto una musica di piume* ».

Aspetti della natura, impressioni fuggevoli, gridi muti e terribili del cuore umano avvicendati con fresche notazioni idilliche, trovano in Elpidio Jenco un poeta che sa coglierli e tutrirli col calore della sua umanità.

Luigi Fiorentino

Milos: Scolara di Valmegra

PITTORI "A BRACCIO,,

C'è una stampa di Bartolomeo Pinelli che riproduce il tipico artista romano in un'osteria di Trastevere mentre sta disegnando un gruppo di avventori che affollano il locale: si vedono sulle pareti le caratteristiche figurazioni relative ai debiti dei bevitori e i simboli immancabili delle antiche bettole.

Un'aria di famiglia circola nell'ambiente », anche senza conoscere la vita del pittore, vediamo bene come fosse « di casa » in un simile luogo; ma anche ci colpisce la naturalezza della gente che se ne sta all'osteria, sotto il fuoco di fila della matita del famoso « pittore de Trastevere » per quanto alcuni giovani popolani vestiti a festa, e più le donne, siano evidentemente « in posa », anche perchè l'artista, come sappiamo, si compiace di assegnare atteggiamenti statuari anche ai suoi modelli rusticani.

Si ripensa a quella stampa a proposito d'una singolare e riuscitissima gara pittorica che si è svolta l'altro giorno da « Romolo » a Porta Settimiana, la caratteristica trattoria dove il grande e caro Trilussa ha passato gli ultimi mesi, ancora sorridendo amaramente alla vita, intervistato da qualche amico fedele, e dove ora una piccola lapide lo ricorda ai frequentatori. Non deve dunque sorprendere, anche per l'abitudine di ospitare il nostro poeta, l'amore all'arte nel ben noto locale romano: da tempo, infatti, alle pareti (come in quelle della « Cisterna ») si potevano ammirare dipinti dei pittori più in vista, da Guttuso ad Avenali, a Consolazione, segno d'un mecenatismo quale si va sempre più diffondendo tra i proprietari di locali caratteristici e che ripete, sotto aspetti moderni, quello che accadeva per gli antichi Caffè ottocenteschi, centro di accese polemiche e felici movimenti rinnovatori.

L'altro giorno dunque, « da Romolo » si disputò la più interessante e piacevole gara di pittura che si possa immaginare. Forse pensando a quelle contese di « poeti a braccio » che, specialmente durante le feste di San Giovanni o di Trastevere si svolgono con tanto successo, si è voluto fare qualcosa di simile per la pittura. Tredici pittori vi hanno partecipato: riuniti nel giardinetto caratteristico, tra le quattro mura cinquecentesche memori della Fornarina e di Raffaello, sotto la vecchia e vigorosa vite a pergolato, si sono battuti lealmente per due ore, in presenza d'un pubblico numerosissimo e smaliziato, svolgendo il tema: « Paesaggio di Roma, di ricordo ».

Il luogo della gara - (Disegno di Ciarrocchi)

Partecipavano alla gara artisti romanissimi o assunti in pieno nel nostro ambiente anche per tendenza pittorica: Vangelli, Sdruscia, Villoresi, Avenali, Ciarrocchi, Scarpitta, Turcato, Buratti, Purificato, Fantuzzi, Stradone, Scordia, Muccini.

Ora, anche se la cronaca brillante della serata, che si è conclusa con la solenne assegnazione del premio di centomila lire a Sdruscia è stata fatta, il nostro intervento di critici d'arte è quanto mai giustificato, proprio perchè la riuscita manifestazione pone sul tappeto importanti e attuali problemi artistici.

Eccoci, infatti, reduci da una scrupolosa visita alla raccolta mostra di pittura che, ospitata nel giardino di Romolo, costituirà uno spunto assai attraente per alcuni giorni ancora, giacchè, a parte il vincitore, gli altri artisti resteranno in gara per una lotteria movimentatissima che finirà, lo auguriamo di cuore, con l'assegnazione d'ogni quadro prodotto in circostanze così eccezionali e « pittoresche ».

Si può infatti, definire questa gara un saggio dell'improvvisazione pittorica, così come nel campo musicale esiste pure (ed ebbe in passato luminosi esempi) l'« impromptu ». Quanti artisti hanno lasciato pagine musicali di grande valore creandole quasi per gioco: da Chopin a Stravinski!

Lo stesso Stravinski raccontava che l'origine del suo celebre « Petruska » (forse il suo vero capolavoro) era dovuta ad uno di quegli strani momenti di apparente « riposo » della fantasia, una di quelle « vacanze » dello spirito in cui tanto spesso, nei vari artisti si insinua il germe quasi demoniaco della creazione. La sua mano scorreva sulla tastiera in un'apparente svogliatezza quando gli venne composto un piccolo tema, tra doloroso, buffonesco e ironico. Se lo tenne da parte, tanto per mostrare al tirannico Diaghilev, a Parigi, che qualcosa aveva composto durante il suo riposo: e quell'acutissimo ingegno critico obbligò a sviluppare da quel tema (che rappresenta musicalmente il protagonista) l'intiera composizione musicale del celebre balletto.

Riassumendo i valori dei tredici dipinti, nati dalla gara, dobbiamo confessare che una gran parte di questi ci offre saggi pittorici tra i migliori degli stessi artisti concorrenti. Il che vuol dire, insomma, che talvolta, (e specialmente oggi), quando si dipinge sotto lo stimolo d'un tempo eccezionalmente « sintetico », facendo ricorso a quella misteriosa facoltà che chiamiamo « estro » non si ha modo di filtrare e tradurre la propria invenzione attraverso gli alambicchi delle teorie e ne nascono dei « momenti » pittorici di particolare efficacia.

Era fatale, per questo, che un simile concorso « a braccio » portasse al trionfo uno dei pittori più « estrosi » che si conoscano, tra noi. Sdruscia, che da tempo seguiamo e segnaliamo per le sue qualità di felice improvvisatore ha fissato sulla breve tela uno dei suoi « capricci » romani più geniali: una « Piazza Navona » di vivacissimo spicco, tratteggiata spiritosamente e colorita « alla brava » con una netta, eppure pittorica separazione di pochi colori essenziali.

Tutt'altro è avvenuto a Purificato, che per noi è giunto (come si direbbe con linguaggio sportivo) a poche « incollature » di distanza dal primo arrivato: il suo cortile romano misuratissimo e schietto di colore, rivela quello istintivo equilibrio che è caratteristico del pittore. Stradone ha replicato, a memoria, una delle sue celebri fantasie sul « Colosseo », Fantuzzi ha molto bene accordato i suoi colori poetici; ma soprattutto Muccini è riuscito a « mettere a fuoco » un brano di tetti romani che rivela un momento felicemente « intimista » nel giovane, meditativo suo ingegno.

In conclusione la parete di fondo del breve giardino di Romolo merita di richiamare l'attenzione degli amatori e dei buongustai di pittura, e, quanto alla simpatica gara, dobbiamo aggiungere che, con la composizione della Giuria (della quale facevano parte, oltre ai critici d'arte contemporanea, anche rappresentanti della categoria dei collezionisti ed amatori), ha dato un buon esempio di obiettività. Del resto, l'atmosfera gioiosa in cui la gara si è svolta, riflette il clima caratteristico di queste manifestazioni che, almeno tra noi, a Roma, assumono quell'aspetto di cordialità e d'accoglienza che è proprio di Roma e del suo ambiente, specialmente quando avvengono nel quadro di vecchie, ma sempre vive tradizioni popolari.

I vecchi artisti, rammentano, con le gustose e spesso spiritosissime mascherate e cerimonie burlesche tradizionali alla folla multicolore del « quartiere » di via Margutta (che, al tempo di Pascarella e di Nino Costa si trasferiva in massa a Cervara o nei Castelli Romani), anche le gare di abilità pittorica e plastica alle quali davano spontaneamente origine quelle festose consuetudini.

E di uno dei più rigorosi maestri del disegno, uno di quelli che, quasi isolato, a Roma, seppe sostituire il disegno accademico con la nuova consapevolezza del « vero » parallelamente a Fattori, Luigi Serra (del quale, ancora oggi, la coraggiosa abside di Santa Maria della Vittoria testimonia l'originalità e la schiettezza compositiva), rimase celebre l'abilità di disegnare, senza guardare il foglio d'album, il modello, saggio che servì spesso di spunto a gare di sicurezza grafica e di prontezza di memoria visiva.

Ma quanti piatti e frammenti marmorei di tavolini da caffè non s'incontrano nelle collezioni d'arte, con saggi d'improvvisazione pittorica di artisti dell'ottocento, infaticabili nel « discorrere » con la matita o col pollice, nel rievocare o immaginare fantasie e composizioni, frutto dell'estetica romantica e dell'« estro » impressionistico?

Anche se tutto ciò possa avere l'aspetto d'una attività marginale, nella creazione artistica, che è poi consapevolezza di mezzi e di forme, non dobbiamo dimenticare che anche il grande Leonardo diceva che in ciò la fantasia « si desta » a nuove « invenzioni ».

Valerio Mariani

Un pittore si reca alla gara

CERVANTES, OGGI

Uscito con un po' di ritardo sulla data segnata, e giunto con altro ritardo nelle nostre mani, il tomo XXXII della « Revista de Filologia Española » — pubblicato, com'è noto, dal C.S.I.C. a Madrid —, che comprende i quattro quaderni del 1948, è dedicato al quarto centenario della nascita del sommo scrittore spagnolo, e raccoglie, oltre a una cronaca copiosa delle cerimonie svoltesi in tutto il mondo per l'occasione, venticinque articoli di altrettanti specialisti su Cervantes. Si tratta cioè di più di 600 grosse pagine, che forniscono un materiale prezioso per « fare il punto » della critica e della valutazione odierne sull'autore del *Don Chisciotte*. A chi ricorda l'acuta espressione con cui qualcuno compendiò le reazioni dei vari secoli a quel capolavoro (il Seicento l'avrebbe accolto con una risata, il Settecento con un sorriso, l'Ottocento con una lacrima), viene fatto naturalmente di tentare di dedurre da questi scritti (e dagli altri apparsi in questi ultimi anni) quale sia la reazione del nostro secolo, ora che siamo giunti alla metà del suo corso.

L'attenzione sul Cervantes si è effettivamente allargata ad abbracciare campi di studi e di ricreazione così vasti, e perciò stesso davvero corrispondenti alla natura tormentata e complicata del nostro tempo, che solo tentando una somma ideale degli elementi eterogenei sottoposti al giudizio di oggi si può pensare di potersi avviare a una certa quale unità di vedute. Fatta la debita segnalazione degli scritti dei due ispanisti italiani che presero parte alle solenni commemorazioni madrilene, Arturo Farinelli e Giovanni Maria Bertini (il lavoro del primo su *Cervantes y su mundo idílico*, appare in testa al volume, fuori dell'ordine cronologico delle comunicazioni fatte a Madrid, in omaggio alla memoria del venerando maestro, morto proprio quando dava l'ultima mano a queste pagine; quello del secondo, una breve ma originale nota sull'*Influjo de la lengua de Cervantes en las traducciones de sus obras a las lenguas neolatinas*, solleva un problema nuovo, l'esame della fortuna di Cervantes negli altri paesi dal punto di vista lessicografico e linguistico (dell'eventuale permanenza, nelle traduzioni, di modi di dire cervantini), e richiamata l'attenzione almeno sull'utile e lungo studio di E. Allison Peers sulla *Aportación de los hispanistas extranjeros al estudio de Cervantes*, gli studi del volume che più da vicino sembrano concorrere a orientare verso il tentativo di valutazione suddetta del capolavoro sono i quattro a cui ora si accenna (fra quelli che riguardano le altre opere del Cervantes, ci pare da prendersi in molta considerazione *La construcción temática de los entremeses de Cervantes*, in cui R. de Balbín Lucas, dall'esame dell'unità strutturale degli otto « entremeses » risale a un'acuta ricostruzione del mondo etico dell'autore).

In una cinquantina di pagine, C. Real de la Riva, nel fare la *Historia de la crítica e interpretación de la obra de Cervantes*, dopo di averci dato tutti gli elementi di giudizi passati sull'autore, dal malevolo e perfido del suo contemporaneo Lope de Vega fino a quello dolorante e meditativo di Ortega y Gasset, confessa senza reticenze la difficoltà attuale di dedurne una conclusione e di esprimerne attualmente uno nostro: « la complessività e l'incrociarsi determinati dalla sopravvivenza di elementi tradizionali, di fronte a inquietudini nuove, nella grande contrarietà che viene dall'epoca e dal momento storico, tanto nel campo politico e sociale quanto — e ciò in proporzione molto maggiore — artistico e culturale »; e la « abbondanza stessa di giudizi e di opinioni, molte volte suggestive e senz'altro geniali, ma quasi tutti superficiali nella motivazione e nello sviluppo e frequentemente contraddittorie... ostacolano e sconcertano più spesso che aiutare ». Viene fatto dunque di tornare, come fa J. Camón Aznar in *Don Quijote en la teoría de los estilos*, al punto di partenza difficilmente trascurabile dell'attribuzione, a Cervantes, del dualismo uomo-mondo, che lo studioso ora citato esamina nell'atmosfera dell'epoca del *Don Chisciotte* (da lui detta « trentina »), il cavaliere errante così eguale agli altri cavalieri erranti e insieme così differente da essi, per la convivenza, in lui, di idealizzazioni platoniche e di realtà concrete: gli ideali del Rinascimento e le corposità del Barocco, la cui somma costituirebbe appunto quello che qui è detto lo stile « trentino ». In esso, la posizione di Don Chisciotte si identificherebbe con quella gesuitica (s'intenda cioè anche: spagnola) sull'onore, il « casismo », umanizzazione della morale astratta: il cavaliere di Cervantes, possedendo — sempre secondo il Camón Aznar — il « giudizio sufficiente » dell'espressione di Sant'Ignazio, che sconcerta e calma allo stesso tempo, si distaccherebbe sostanzialmente dai personaggi sia della novella picaresca sia dei romanzi cavallereschi, perchè le loro azioni sono programmate, e la soluzione di esse non lascia adito a dubbi.

Lo sforzo di collocare Cervantes nella sua epoca, per farne vedere il risalto e per poi idealmente trasferirlo sino al nostro tempo, conduce anche l'esame di G. Díaz Plaja su *La técnica narrativa de Cervantes (algunas observaciones)*, che indagando con partecipazione umana ma con critica obbiettività il « modo di scrivere » cervantino (unità, parallelismi e discordanze, tempo e spazio, princìpi, sviluppo, divisioni, finali) riesce a presentarci un suggestivo contrasto fra la primitività dei mezzi tecnici, naturale conseguenza della tradizione ancora balbettante dell'arte del raccontare e della mobilità piuttosto fisica che spirituale dei personaggi, al passaggio dal Cinquecento al Seicento, e la sorprendente molteplicità, proprio alla luce della incontentabilità odierna, dei risultati artistici. E la persistenza nel vedere nello sdoppiamento spirituale della massima creazione umana del Cervantes il motivo conduttore degli sforzi per interpretarlo, dirige anche il breve ma importante scritto di O. Miró Quesada sulla *Dualidad en Cervantes y en el « Quijote »*, che si concentra sulla « divina » illusione del cavaliere errante, nel quale tutto è grande, perfino la sua piccolezza, perchè sempre si avverte la drammatica differenza tra la forma dei suoi atti e la loro finalità.

Al volume ora segnalato si sono aggiunte, in Spagna, ancora a cura del « Consejo », e sempre nell'atmosfera del centenario, altre pubblicazioni sul Cervantes. Si è tradotto, per opera di M. C. de I., uno dei libri stranieri più importanti del nostro tempo su di lui, *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, di Helmut Hatzfeld (l'edizione originale tedesca, del 1927, andò perduta nella distruzione della casa editrice Teubner di Lipsia: e questa traduzione è apparsa nel 1949), il cui autore, pure interessandosi forse più di raccogliere e di organizzare il materiale sul tema propostosi che di giungere a esporre delle conclusioni su di esso, aveva praticamente dato, della tecnica stilistica cervantina, la prima analisi moderna, nel senso di riabilitare il *Don Chisciotte* alla luce dei criteri e sulle tracce dei metodi di investigazione letteraria dei suoi connazionali Walzel, Vossler e Spitzer. C'è poi in questo libro un capitolo che interessa direttamente l'Italia, perchè vi si fa un confronto, all'insegna di « stile d'assieme e attitudine intellettuale » (come si intitola il capitolo), fra il *Don Chisciotte* e i *Promessi Sposi*, nei quali capilavori si vuole indicare « la stessa concezione fondamentale etico-estetica del romanzo, il concetto di un realismo cattolico che fonda la sua azione su di una verosimiglianza antiromantica, i cui limiti interiori, il cui *ethos*, che li separa dal naturalismo imprudente, mai oltrepassano... l'eguaglianza di linee, che i due romanzi, nonostante il tema e l'epoca radicalmente diverse, mantengono nei più importanti punti, dalla concezione etica alla stilizzazione estetica ».

E si sono inclusi nel tomo secondo degli *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, apparsi, sempre a cura del « Consejo », in quest'anno, due studi sul Cervantes, uno dei quali, di S. Griswold Morley, ritorna sul tema degli « entremeses » (affrontando e lasciando insoluto l'arduo problema dell'attribuzione a Cervantes o a Lope de Vega dello « entremés » *Los habladores*), mentre l'altro, di J. B. Trend, discute ampiamente su *Cervantes en Arcadia*, risollevando anche problemi strettamente connessi con l'Italia.

Nel quadro multiforme delle reazioni odierne al capolavoro del Cervantes, la direzione nella quale il nostro tempo, per istinto e per raziocinio, vorrebbe forse veder procedere la critica, è quella dell'approfondimento della doppia natura di Don Chisciotte, che preoccupa l'attenzione, come si è visto, di molti degli studiosi d'oggi. E' un Don Chisciotte visto attraverso lo spirito e il tormento spirituale di uno dei più tipici rappresentanti del nostro secolo, Pirandello: anche il dramma dell'ultimo cavaliere errante del Cinquecento-Seicento nasce dall'urto fra quello che vorrebbe essere e quello che è. E c'è da supporre già da ora che i posteri, al voler aggiungere, per il Novecento, una precisazione di sintesi a quelle già date per tre secoli che ci precedono, ricorreranno proprio all'atmosfera pirandelliana per affermare che il capolavoro di Cervantes fu accolto dal nostro secolo con capillare e distaccata indagine cerebralistica.

Giuseppe Carlo Rossi

Il pittore Sdruscia, vincitore della gara

● L'Azienda Autonoma per la Stazione di Turismo di Siracusa, d'intesa con la Associazione Internazionale di Poesia, bandisce il premio Internazionale di Poesia Siracusa 1951 di lire 600.000 (seicentomila).

Il Premio Siracusa 1951 sarà assegnato ad un volume di poesie inedite non legato neppure da promessa per contratto editoriale, che abbia un contenuto di pensiero e di umanità; che sia ritenuto il migliore a giudizio insindacabile della Giuria del Premio e che non risulti premiato o segnalato in altro concorso.

I lavori concorrenti, indirizzati alla Segreteria dell'Associazione Internazionale di Poesia, Via Angelo Poliziano n. 60, Roma, dovranno pervenire non più tardi del 30 settembre 1951.

Le opere dattiloscritte in sei esemplari dovranno pervenire alla Segreteria dell'Associazione Internazionale di Poesia tutte firmate dall'Autore che dichiarerà apertamente il suo nome, cognome, indirizzo.

La Giuria del Premio sarà resa nota prima dell'espletamento del Concorso.

NOVITÀ IN LIBRERIA

L'OPERA SCIENTIFICA DEL PITRÈ

Il Museo Etnografico Siciliano, auspice la Regione siciliana, riceveva recentemente in dono il carteggio di Giuseppe Pitrè, costituito da circa settemila lettere. Si tratta di un fondo di grandissimo pregio, a mezzo del quale è possibile seguire la lenta formazione della personalità scientifica dell'insigne Maestro siciliano.

E' da sperare che il carteggio in parola, debitamente illustrato, veda presto la luce. Intanto, Giuseppe Cocchiara, basandosi sulla conoscenza di esso, in un suo volume testè uscito: *Pitrè la Sicilia e il folklore*, pubblicato dalla Casa Editrice G. D'Anna (Messina-Firenze), ha cercato di delinearci la figura di Pitrè nei suoi molteplici ed interessanti aspetti, nell'infaticabile prodigiosa operosità dedicata agli studi del folklore, alla sua metodologia, e ai suoi problemi. Precedentemente, nel 1941, il Cocchiara aveva dato alla luce un suo saggio: *Pitrè e le tradizioni popolari* (editore Ciuni); ma questo recentissimo è sostanzialmente un lavoro nuovo, anche perchè, come si è accennato, esso utilizza il carteggio, che allora era nelle mani degli eredi.

Il Pitrè dedicò la sua vita, per quanto non esclusivamente, al folklore siciliano. Ma egli non fu solo un raccoglitore scrupoloso di quanto attiene alla vita del popolo (canti, leggende, proverbi, indovinelli, usi, feste, ecc.......), ma colui che seppe fare anche opera di descrizione, classificazione, comparazione, commento; che seppe intendere e storicamente apprezzare l'ingente materiale raccolto e porre i problemi che esso suscita, apportando un contributo scientifico che incise ed incide, come bene osserva il Cocchiara, sul generale orientamento europeo verso l'approfondimento e l'arricchimento di tali studi. Da qui la validità, nonchè l'attualità della sua opera. Che non è quindi qualche cosa di sorpassato, pur monumento insigne di indagini e di esplorazioni vaste e profonde, ma qualche cosa di vivo e vitale, un superbo edificio, dal quale emana ancora e sempre una grande luce ed a cui non si può non accostarsi che con la più grande ammirazione e il più grande rispetto.

Per non fermarci sulle generali, diremo che il l'A. nel suo libro presenta la Sicilia del '700 come rimasta *tutta chiusa in se stessa come una nazione particolare*, ma avviantesi, quando il Pitrè non aveva raggiunto i trenta anni, a partecipare decisamente a quella generale cultura italiana ed europea, di cui gli studi folkloristici erano, ormai, parte viva ed integrante.

Il Cocchiara segue in questo punto le orme del Gentile, ma noi non possiamo dargli ragione. E' una pura leggenda quella di una Sicilia rimasta chiusa nel '700 tutta in se stessa. Come nei secoli passati, anche nel '700 la Sicilia non mancò di essere allacciata da continui e stretti rapporti culturali con la cultura della penisola e con quella straniera e non fu necessario aspettare l'800 per partecipare al movimento culturale di oltre il Faro. Quando infatti il Pitrè iniziava i suoi studi, da tempo l'ambiente letterario e scientifico della Sicilia era sotto l'influsso di quello peninsulare ed europeo. La filosofia teneva dietro alle correnti della filosofia francese, in modo particolare all'eclettismo, era influenzata dalla filosofia del Gioberti; la letteratura si ispirava ai più grandi scrittori italiani: Monti, Foscolo, Leopardi, Prati, Grossi, Berchet ecc.....; il gusto per il folklore si era destato e forse sotto la spinta degli studi di oltr'Alpe e della penisola. Il Vigo aveva dato da noi l'esempio di una importante raccolta. In questo ambiente culturale tutt'altro che chiuso in sè stesso, ma anzi aperto agli influssi stranieri, comincia ad affermarsi l'opera scientifica del Pitrè, del quale per ciò non si può dire che abbia con ciò allargato i confini della cultura siciliana, immettendola nel vasto quadro della cultura italiana, come prescrive il Cocchiara (p. 19). Che la cultura siciliana all'epoca del Pitrè era già compenetrata con quella del resto d'Italia, non viveva a sè, separata da quella italiana, e, se vi erano campanilismi, non certo tutta campanilistica era allora in Sicilia la cultura.

Questo rilevato non per diminuire i meriti del Pitrè, ma in omaggio alla verità storica, si deve convenire che nel campo degli studi folkloristici il Pitrè segnò orme di valore indiscutibile, ed il Cocchiara, risalendo ai primi scritti del Maestro e seguendone l'operosità scientifica, determina accuratamente quel che a lui debba senza meno la scienza del folklore. La *Biblioteca*, l'*Archivio*, le *Curiosità* la *Bibliografia* e le opere che a queste pubblicazioni si affiancano sono come le colonne di un tempio, dal quale il Pitrè profuse il suo insegnamento. I più vari problemi attinenti al folklore vengono dal Pitrè scientificamente impostati, risolti con equilibrio di giudizio e larghezza di vedute. Ma la sua, osserva bene il Cocchiara, non fu solo opera di scienza, ma anche di poeta. Egli infatti, conoscitore profondo dell'anima del popolo siciliano, sa riviverne la vita, i sentimenti, per cui certe sue pagine sono di una efficacia artistica avvincente per la vivezza e il colore della rappresentazione. Nè questo è a spese della esattezza, della fedeltà ai dati obiettivi, chè il Pitrè fu assai scrupoloso nella raccolta e nel controllo dei materiali, ma, a differenza di altri folkloristi, le tradizioni oggettive della terra sua seppe rappresentare con senso d'arte, che assai spesso muove e commuove il lettore. Onde bene il Pitrè viene chiamato un artista della erudizione, perchè questa ricevette calore e vita dalla sua anima, innamorata della sua terra quant'altra mai.

Il metodo storico-filologico fu quello al quale il Pitrè si attenne, ma per il nostro folklorista fu esso uno strumento di indagine, mai un fine. Chè il fine fu quello di approfondire l'anima del popolo in tutte le sue estrinsecazioni, di rivelarne gli atteggiamenti specifici, il suo modo di sentire, le pratiche di vita. Se la raccolta dei prodotti della vita del popolo poteva servire allo studio del dialetto; se lo studio della letteratura popolare involgeva senza meno la considerazione del valore estetico di questa, è certo che nel Pitrè raccolta e studio tendono all'alto fine della comprensione integrale della materia folkloristica ed al suo storico approfondimento. Sulla base di un tale presupposto il Pitrè seppe organizzare più intimamente la scienza del folklore, e, se non sempre raggiunse nelle sue teorie chiarezza di vedute, se non sempre in certi problemi colpì il giusto punto, l'opera sua tuttavia giganteggia per la vastità e profondità delle indagini, pei risultati cospicui raggiunti.

Con l'opera del Pitrè in Sicilia lo studio del folklore, pur avendo ad oggetto il folklore siciliano (non esclusivamente), assurge a concezioni generali per la impostazione conferita ai problemi, per i ravvicinamenti, confronti, per lo spirito che l'anima. Se l'amore per la terra natìa, fu quello che diede la spinta al Pitrè ad occuparsi del folklore siciliano, a farne oggetto di particolari studi, bisogna riconoscere però che le sue investigazioni si mantengono estranee ad ogni ristretto angolo visuale e carattere regionalistico, non si propongono alcun fine di questa natura, non ottemperano ad alcuna preconcetta tesi del genere.

Il Gentile vide nello studio delle tradizioni popolari l'espressione tipica del carattere regionale proprio della cultura fiorita in Sicilia al primo costituirsi della vita nazionale. Ma, oltre che detto studio o per lo meno l'interesse per esso precede di alcuni decenni il fatto dell'incorporamento della Sicilia al resto d'Italia, va rilevato altresì che è improprio parlare di un carattere regionalistico, che avrebbe contradistinto la cultura in Sicilia in quell'epoca, come anche non si può ammettere che lo studio in parola sia in genere espressione di carattere regionalistico, giacchè allora per la Toscana e per altre regioni della penisola si dovrebbe ugualmente sostenere che il fiorire in esse in un certo momento degli studi folkloristici fosse senz'altro la conseguenza di un risveglio dello spirito di regione. Su ciò è da dire che non è tanto l'oggetto di uno studio quello che decide del carattere regionalistico di una cultura, quanto il punto di vista, lo spirito che informa questo studio.

Nel nostro caso si rifletta che la Sicilia con Napoli prima del '60 costituiva uno Stato a sè; che la Sicilia allora si sentiva e si considerava come una Nazione con propria storia, proprie tradizioni, per cui lo studio del folklore era e si considerava, non come studio a carattere regionalistico, ma a carattere nazionale, studio della particolare nazione siciliana, come p. s. lo studio del folklore francese era e si considerava come uno studio ad impronta nazionale, nè più, nè meno.

In ogni caso, replico, il Pitrè domina dall'alto lo studio del folklore siciliano, la materia delle sue indagini, guidato da interessi e concetti superiori alla materia da lui presa in considerazione; il fine scientifico è quello che lo dirige e l'attaccamento alla sua terra, che nel Pitrè c'è e vivissima, non disturba, mi sembra, o fuorvia, le sue scientifiche esplorazioni, la sua metodologia, la interpretazione dei problemi da lui trattati. Su questo ritengo che il Cocchiara non dissenta, nè possa dissentire, egli che con tanto amore, ma con accurato rispetto della verità storica, ha illustrato l'opera scientifica del Pitrè.

Eugenio Di Carlo

PAR LAGERKVIST: «BARABBAS»

A conclusioni tutt'affatto diverse da quelle di Emery Bekessy — il cui lavoro abbiamo in precedenza sinteticamente esaminato — giunge Par Lagerkvist nel suo «Barabbas» edito da Stock di Parigi.

Par Lagerkvist è uno scrittore svedese poco noto in Italia: si è occupato di teatro, di poesia, di saggi. Lucien Maury, in un breve profilo biografico premesso al romanzo, dice tra l'altro: «Se scrivesse in una lingua più accessibile all'Occidente, sarebbe una delle guide del nostro tempo». E nota in lui un senso della vita interiore, una elevazione che lo conduce «dall'angoscia alla serenità, a una gioia intima che vince le disperazioni; dalla rivolta iniziale a una accettazione non rassegnata, ma vicina talvolta ad una ardente adorazione, ad un culto ragionato ed a una fede in un principio da cui emana ogni destino umano».

Così come Maury ce lo presenta, Par Lagerkvist lo ritroviamo nel suo «Barabbas», uno splendido volume in cui un meditato studio dei destini dell'uomo, un rivivere introspettivamente e potentemente la storia angosciosa d'una anima che cerca la luce si esprimono in pagine che non si possono dimenticare. «Il volume è scritto con mano maestra» — sono parole di André Rousseaux — «La tecnica di questo racconto di duecento pagine è condotta con un realismo che, dal solo punto di vista dell'arte letteraria, gli dà la solidità delle opere perfettamente compiute».

Lagerkvist parte dal punto che è su per giù conclusione del romanzo di Bekessy. Le porte delle prigioni romane si chiudono alle spalle di Barabba. Egli non è più un bandito: è un uomo libero. Ma questa libertà lo angoscia: perchè per essa un Altro è morto. Un Altro per lui è andato alla croce: ed ecco Barabba assumere il rango di primo uomo liberato da Cristo, dal Messia venuto per salvare gli uomini... Ai suoi occhi, un mondo nuovo: il mondo aperto a tutti gli uomini dal sacrificio del Cristo, una vita nuova di cui lo tormenta, potente, il richiamo — o l'odio? Ma che sente, nello stesso tempo, immensamente lontana: privo com'è della Grazia di Dio da cui par molti attorno a lui sono illuminati.

Come trascinato da una forza irresistibile, Barabba si accoda al mesto corteo che sale il Calvario ed assiste alla Crocifissione. L'apocalittica scena lo atterrisce: le parole degli apostoli gli tornano alla mente. E s'apposta vicino al sepolcro per assistere alla resurrezione. Ma nulla può vedere: onde il dubbio più atroce si impadronisce di lui.

Finchè giunge all'incontro ed all'amicizia con Pietro: come lui, uomo rude, di basso livello sociale. E ciò che li ha divisi e posti su un piano diverso — gli par di vedere — è solo e semplicemente fortuna. Per Pietro, l'incontro col Cristo che trasforma la sua vita: per Barabba, un succedersi d'incertezze, d'angoscie, d'inganni. Ma Pietro comprende Barabba, quest'uomo a cui Dio non ha ancora concesso la luce della Grazia, ed ha compassione di lui... In Barabba, lottano ora la violenza e l'amore: il richiamo dell'odio e la figura dolce del Cristo. Quando la prima cristiana da lui conosciuta è lapidata sotto le mura di Gerusalemme, prova quasi piacere ad immergere il coltello nel ventre di uno dei carnefici. La condanna al lavoro nelle miniere è, ancora una volta, un potente richiamo alla fede: il suo compagno di catene porta il nome del Cristo sulla placca di schiavo: e Barabba lo lascia incidere sulla sua: ma sarà pronto a rinnegarlo il giorno in cui quel nome potrebbe condannarlo alla morte... Eppure — saltiamo a piè pari alla fine del libro, tralasciando pagine che tutte, ad una ad una, meriterebbero un cenno tanto sono singolari e psicologicamente vive — proprio in una esecuzione di martiri lo ritroveremo: singolare coincidenza!

Diventato schiavo, Barabba segue infatti a Roma il suo padrone. E vi si trova quando scoppia il famoso incendio «La colpa è dei cristiani!» si urla da ogni parte. Barabba vi crede: e la sete di violenza che pur è rimasta in fondo al suo cuore si ridesta: se i cristiani sono i colpevoli, se hanno iniziato una rivoluzione, allora egli non può non essere che con loro. Ed in lui si radica anche la sicurezza che il Cristo lo ha veramente liberato: ed ora si sente suo, interamente suo, disposto a donarsi anima e corpo alla sacra causa della salvezza del mondo.

In pagine che hanno dell'apocalittico giganteggia la sua figura di ombra vagante tra il tumultuare dell'incendio, intento ad attizzarlo sempre più perchè nulla possa sfuggire alle fiamme purificatrici. Finchè, preso in flagrante, viene ad essere l'unico cristiano la cui azione valga a consolidare la calunnia. In prigione incontra Pietro: e l'apostolo tenta ancora una volta, con una «semplicità sublime» di far capire a Barabba la verità e l'amore di Dio. Poi, la crocefissione. Le ultime parole del libro: Sussurra nelle tenebre, come se si indirizzasse alla notte «A te rimetto la mia anima». Il mistero è tutto lì: a chi si è donato? André Gide, che accompagna il romanzo con una sua lettera, nota quest'incertezza: eppure tutto parrebbe dire — ed egli lo pensa — che Barabba si sia adagiato tra le braccia del Cristo, in una liberazione totale. Lucien Maury è d'altro avviso «Barabba si contenta di porre il problema della nostra condizione e della nostra cecità di fronte all'universo ed a noi stessi». Un monito valido per gli uomini di tutti i tempi e per quelli d'oggi in modo particolare: di questo oggi in cui è quando mai necessario che il mondo prenda coscienza di se stesso per ritrovare la via della salvezza.

Giovanni Visentin

RINASCITA DELLA CULTURA LATINO-AMERICANA

Esiste da qualche anno a Madrid l'Istituto di Cultura Ispanica, ma già da alcuni decenni nell'aspettativa di molti uomini, illustri e sconosciuti, circoli dirigenti, intellettuali e zone di opinione pubblica nella Spagna e nei Paesi ispano-americani.

La funzione dell'Istituto è di intensificare e mantenere i più stretti collegamenti con il mondo ispanico e lusitano (i Portoghesi ed i Brasiliani fanno parte della grande Hispanidad). L'attività dell'Istituto si è portata all'altezza di un tale scopo, accompagnata dall'entusiasmo quasi passionale di cui sono capaci gli Spagnoli quando una gran «tarea» li prende alla gola dell'anima. Sulle direttive dell'Istituto sono stati svolti e si stanno ampliando nelle Università gli studi attinenti ad un interesse culturale comune con le Nazioni Americane. Cinque poderose pubblicazioni escono ogni mese dalle capaci tipografie dell'Istituto; ed un gran numero di bollettini vengono diramati in tutta la penisola iberica e l'America, con informazioni aggiornatissime. Una intensa opera divulgativa e poi dispiegata in mezzo alla popolazione dalla Associazione Culturale Ibero-Americana, sorta con intenti più propagandistici e popolari, per mezzo di conferenze e corsi di cultura, organizzazioni di feste e centenari in onore dei personaggi storici più rappresentativi, compresi i grandi ribelli che cacciarono la Spagna dall'America fondando i nuovi Stati d'oltre-oceano.

•

La corrispondenza latino-americana non manca a tanta operosità e premura dell'antica madre-patria. Manifestazioni tangibili di essa sono state di recente le celebrazioni in onore di Isabella la Cattolica fatte a Bogotà dietro il patrocinio del Presidente della Repubblica di Colombia, Laureano Gomez; ed altre se ne preannunciano nel Messico, in Cile ed in Argentina per commemorare i fasti della «reconquista», dei Re Cattolici, e dell'Impero di Carlo V. Perfino la Repubblica delle Filippine, che è un poco come la Romania della Hispanidad, lontana ed isolata nel mondo asiatico, ha voluto recentemente portare la sua sensibilità a questa ripresa dei sentimenti pan-ispanici, elevando ad Ambasciata la sua rappresentanza diplomatica a Madrid e sollecitando di là un programma di comuni manifestazioni.

Grande, come si vede, risulta al giorno d'oggi la evoluzione che si è verificata nei rapporti etici non meno che in quelli politici tra la Spagna e le Nazioni eredi delle sue antiche colonie ribelli. Dagli inizi dell'800 fin oltre il 1870, la Spagna fu vista dall'America Latina come il simbolo di un epoca di servaggio, di cui ogni orma ed ogni carattere ereditario doveva essere allontanato o cancellato se i nuovi popoli ed i nuovi Stati volevano forgiarsi un proprio originale destino. Il Presidente Sarmiento, uno dei massimi costruttori dell'Argentina, credè tutta la vita che il male dei popoli ispanici di America, oltrechè degli Indii e dei meticci, dipendesse dalla loro formazione spagnola. La letteratura latino-americana risentì lungamente anch'essa di questo convincimento. Scrittori e poeti di grande rilievo quali il colombiano Guillermo Valencia ed il prodigioso nicaraguen̄o Rubén Darío, figlio spirituale di Verlaine, furono alla testa di movimenti letterari filo-stranieri o naturalisti in quanto più sicuramente antispagnoli. La storiografia e la politica seguirono le stesse strade. Spesso poi un'atmosfera giacobina circondava i circoli letterari e politici del primo Ottocento Americano, ed in quella atmosfera i sentimenti antispagnoli si trovavano rinforzati dall'aperta ostilità verso i ricordi e le influenze ancora tenaci del clero spagnolo. Dove poi il movimento di indipendenza era stato accompagnato dal favore del clero locale come in Argentina ed in Uruguay, la Spagna, attraversata in quegli anni dalle armate francesi e poi dalle correnti liberali e massoniche, era vista quale fomite di corruzione anti-religiosa. Le Università Americane continuarono anche più tardi ad alimentare questo fuoco anti-spagnolo.

Eppure fu proprio nella medesima letteratura che si andò ad un certo momento determinando lo spostamento di queste posizioni spirituali. Non vi furono certo estranei taluni avvenimenti politici, a cominciare dalla guerra di Cuba e dal minaccioso ingigantirsi della potenza Nord-Americana. Ma per quel rapido passaggio di paradossi, così caratteristico dell'anima iberica, accadde che taluni massimi dispregiatori della Spagna divenissero d'un tratto cantori nostalgici e amanti appassionati di ciò che prima avevano odiato. Un giorno Rubén Darío, per una di quelle ragioni del cuore che la ragione ignora, fu colto dall'improvviso desiderio di andare in Spagna; e di là prese a cantare la grande madre perduta e la speranza di future glorie ibero-americane, giacchè per uno spagnolo o ispanico che sia il pianto o il rimpianto di qualche cosa si unisce sempre ad una grande speranza e ad un ottimismo sorridente verso il futuro.

Dietro Rubén Darío si iniziò il pellegrinaggio della cultura ispano-americana nella penisola iberica. La storiografia ed il pensiero politico presero a rimeditare ed a rivalutare il passato. Il Chocano, forte scrittore e polemista messicano, sosteneva già ai primi del 1900 doversi rendere alla Spagna una parte della gloria per la vittoria riportata su di essa dai suoi figli d'America. E' l'ora, egli disse, di confondere la Spagna e l'America Spagnola in un medesimo amore.

Questa audace tesi ispirerà più tardi l'opera di Ramiro de Maetzu «Defensa de la Hispanidad». Ramiro de Maetzu, fondatore dell'«Azione Spagnola», fucilato dai rossi a Madrid nei primi giorni della guerra civile, ha fornito con questa opera la base teorica della odierna politica ispanica del regime di Franco e della ripresa più intensa di rapporti degli Stati latino-americani con la Spagna.

L'opera della Spagna — sostiene il De Maetzu — lungi dall'essere rovina e polvere, è un edificio a mezza lavorazione come la Sagrada Familia di Barcellona o l'Almudena di Madrid; o, se si preferisce, una freccia caduta a mezza strada che attende la mano che la raccolga e la lanci al bersaglio; o una sinfonia interrotta che cerchi i musicisti che sappiano continuarla. Le guerre di indipendenza ispano-americane furono in realtà una guerra civile tra ispanici che interruppe quell'opera grandiosa iniziata dall'Impero Spagnolo. Questa opera va ripresa da tutti i popoli ispanici riuniti nell'ideale della Hispanidad. In questo secolo e mezzo di divisione la missione degli Stati latino-americani tuttavia non è stata meno importante e necessaria. Essi custodendo gelosamente la loro indipendenza da ogni intromissione anti-ispanica, assimilando anzi masse di immigrati di tutto il mondo alla lingua, alla religione, al sentire spagnolo, sono stati i guardiani degli immensi territori che costituiscono le riserve del genere umano perchè altre decine di milioni di uomini possano essere attratte ancora in quei territori e modellate nel crogiuolo dello spirito universale spagnolo.

Alberto Marinelli

LIBRI RICEVUTI

STEFANIA PLONA: *Pellegrini d'amore*. Ed. Ubaldini, Roma

DARIO DE TUONI: *Dopo il tramonto*. Ed. Guanda

MARIA GABELLI FERRAMONI: *Il golfo tra le nuvole*. Ed. Guanda

GIUSEPPE TONNA: *Le bestie parlano*. Ed. Guanda

DANILO DOLCI: *Voci nella città di Dio*. Soc. Editrice Siciliana, 1951

FABIANO F. BUSCALFERRI: *Sabbie lunari*. Soc. Editrice Siciliana, 1951

CESARE FABRIZI: *Sillabe amare*. Soc. Editrice Siciliana, 1951

MARCELLA CONTIN: *Come l'abbandono di Dio*. Edizioni R.S.A., Roma

ROCCO MONTANO: *Manzoni o del lieto fine*. Ed. Conte, Napoli

ROCCO MONTANO: *Arte, realtà e storia*. Ed. Conte, Napoli

SOREN KIERKEGAARD: *L'ora; Atti di accusa al Cristianesimo del regno di Danimarca*. Ed. F.lli Bocca

A. D. SERTILLANGES O. P.: *Il problema del male*. Ed. Morcelliana

FRIEDRICH DESSAUER: *L'uomo e il cosmo*. Ed. Morcelliana 1951

DANZE A VILLA D'ESTE

Nell'incomparabile scenario di Villa d'Este, di cui abbiamo parlato a proposito della rappresentazione dell'Aminta del Tasso, un complesso artistico dell'Accademia Nazionale di Danze, diretto da Jia Ruskaja, si è esibito in un programma perfettamente intonato alla sede e allo spettacolo che l'aveva preceduto.

Il patrocinio del Ministero della Pubblica Istruzione ha consentito alle due Accademie di presentarsi nella degnità di una cornice alla quale, purtroppo, non si è molto abituati. E' lecito sperare, dopo l'eccellente esito delle rappresentazioni di Villa d'Este, che la pratica di avvalorare ciò che si possiede, come quadro e come cornice, non vada più dispersa; ed anzi ci si augura che nella stessa Roma, sia offerta al popolo la soddisfazione del vedere così onestamente impiegato il pubblico denaro. Non ci sembra cosa troppo difficile trasferire le tubature « Innocenti » e il tavolame necessario in qualche angolo fresco della città; non ci sembra di chieder troppo, insistendo affinchè, magari nel prossimo settembre, i tre spettacoli accademici: « Donna del Paradiso », « Aminta » e « Danze della Ruskaja », siano ripetuti in Roma, a edificazione e soddisfazione di tutti.

Sarà utile precisare che la nostra insistenza non procede da infatuazione nè sopravvalutazione artistica. Siamo in condizione di scorgere i limiti di questi tre spettacoli tanto bene, quanto coloro che ottusamente ne tacciono o virtuosamente ne discorrono, quasi che la scoperta delle imperfezioni minime e massime sia urgentissima per la difesa della tradizione teatrale italiana. Il fondamentale, altissimo decoro artistico delle tre prove, che hanno suscitato il consenso ammirato di tutti gli stranieri intervenuti, ci ha consentito, fin da quando discorremmo della prima, uno spostamento assai logico di tutte le questioni maggiori, sul piano politico e sociale. Per non ripeterci, oggi diremo soltanto che Accademie sovvenute dallo Stato, hanno il dovere di sottoporsi all'unico controllo insospettabile: il pubblico giudizio. Se, inoltre, con ciò esse compiono anche meglio la loro funzione, non si deve esitare: sarà l'unica novità teatrale di questi tempi d'incertezza, e la conseguenza logica degli interventi economici dello Stato. Ogni anno, il popolo dovrebbe essere invitato ai grandi saggi finali, tolti all'esclusivo godimento e giudizio di chi per varie ragioni, e anche plausibili, non sa più nè goderli nè giudicarli, e offerti invece alla vergine curiosità della gente comune. Chiederemmo altrettanto da una scuola nazionale d'equitazione, se esistesse; e non abbiamo perduto la memoria della partecipazione popolare, assai meno costruttiva, ai saggi ginnici di istituti, dai quali nessun critico arcigno pretendeva l'esibizione di perfezioni olimpiche nè primati mondiali.

Si segnala con un certo compiacimento il fatto che, in seguito alla nostra precedente osservazione o per coincidente criterio dei responsabili, gli spettacoli dell'Accademia di Danze sono stati tre: l'ultimo a prezzi *quasi* popolari (L. 500), graditissimo a' cittadini di Tivoli.

Nel caso odierno, ci domandiamo a che cosa servirebbe l'Accademia di Danze, se la sua attività dovesse svolgersi segreta e purtroppo inutile come in questi ultimi tempi. Può essere Nazionale un'Accademia che giovi soltanto a pochissimi alunni e maestri? Mentre è un fatto che la danza *tipica* di questa scuola, non ha sbocchi commerciali e pochissime occasioni di riconoscimento artistico. Dunque, una delle due: o sopprimerla, con una rapida valutazione utilitaria, o darle incremento, cioè vita, cioè la possibilità di documentare se medesima richiamando altri allievi e convincendo altri estimatori.

La concezione della danza imposta all'Accademia dalla signora Ruskaja, è legittima ed educativa quando basta perchè appaia giustificato l'intervento statale.

●

Posto che la danza stia alla completezza del teatro come ogni esercitazione moderatrice dell'istinto per sè incline a smodulare nell'appassionata improvvisazione, quand'anche dovessimo accettare l'opinione espressa dal D'Annunzio ne « Il fuoco », che la danza oggi non può più vivere di una propria ragione (ciò dipende dal fatto che fu spogliata di funzioni sacrali: ma chi potrebbe aprioristicamente negare che un mutato o rinnovato stadio di cultura le riconferisca, prima o poi, una sacralità almeno culturale?); posto, dunque, come ipotesi provvisoria, che la danza sia ridotta a esercizio complementare, si deve riconoscere alla concezione della Ruskaja il massimo grado educativo in questa complementarietà.

Diremo, anzi, che la Ruskaja, con ardimento abbastanza apprezzato, cerca di svincolare la danza dalla soggezione alla musica, onde Tersicore, autonoma pei Greci, parve recentemente avviluppata nel pentagramma e saltabeccante su righe e su note come uccello spaurito o affascinato, piuttosto che confortato dal suono. Vorremmo che la Ruskaja, per rendere anche più evidente la sua concezione, realizzasse in ogni spettacolo almeno una danza senza musica, o meglio, una danza suscitatrice di elementari linee melodiche nell'animo dello spettatore, guidato dalla ritmica della figurazione, del passo, del gesto, e ispirato dalla facilissima interpretazione del senso scenico, che, nell'opera della Ruskaja e dei suoi collaboratori, è canone fondamentale. Chi non ha sentito dire di giovinette sorprese nel segreto abbandono di passi danzati, senz'altro accompagnamento che quello di una loro musica interiore, senz'altra giustificazione che il bisogno d'esprimere una condizione spirituale altrimenti inesprimibile? Non a caso la grande pittura contorna di angeli danzanti le glorie del Signore, e Francesco se ne compiace come di una estasiata follia: e la Ruskaja, tra le sue più belle intuizioni, compone appunto un « Frammento del Beato Angelico ».

La soggezione della musica alla propria danza è coscientemente indicata dalla Ruskaja con la scelta degli autori: Vivaldi, Anfossi, Schumann, Mangiagalli, Bach, Mozart, Debussy, Schubert, Mòle, creatori di così diverso stile, senso storico, evocazione ambientale, pur nel comune grado del sublime o dell'eccellente, che sarebbe temerario interpretarli con l'unico stile dell'*espressione totale*, se appunto la musica non fosse accolta come pretesto occasionale o spunto accidentale di un'idea preesistente, convinta e, secondo noi, legittima. Ogni minima parte del corpo danzante è, per la R., chiamata a interpretare non già atleticamente (nè simbolicamente, alla maniera orientale), ma con espressività mediterranea della fisionomia e del gesto, l'idea preordinata. Ogni minima danzatrice è, perciò, una solista che corre propri pericoli e persegue un'intima gioia non destinata a trasferirsi tutta nel trionfo della prima ballerina. Senza alcun dubbio, la danza può essere concepita in molti altri modi; ma questo è certamente tra i più educativi e solidali, ove anche si rifletta alla minutissima preparazione che, da un sostrato acrobatico, vuol condurre al perfetto dominio comunicativo di questo mediterraneo discorso senza parole. Diremmo che l'ufficio dell'Accademia dove si insegnano anche Teoria e Storia della musica, Storia della danza e del costume, Storia dell'arte, non consiste principalmente nell'avviamento alla scoperta di un'intima liricità, nell'identificazione dei sentimenti e del loro modo d'espressione, ma nella definizione della *misura* espressiva, che diventa poi controllo della sensibilità individuale. Questa è caratteristica eminentemente teatrale, valida per tutti gli usi del teatro, e generatrice di una padronanza fisiopsichica di cui i Greci praticanti e i loro teorici conoscevano bene l'universale utilità. E proprio per un'evidentissima soggezione delle danzatrici alla regola comune, non ci è avvenuto di notare questa piuttosto che quella tra le soliste o tra le coriste, nè di pensare a celebri concorrenti dotate forse di mezzi fisici superiori e di più acclamato prestigio; fummo subito convinti d'esser chiamati ad apprezzare i risultati collettivi di una scuola. E tra le danze costituenti un omogeneo canzoniere lirico di molti stati d'animo, diremo che l'unica rimastaci un po' oscura o non abbastanza giustificata, fu la composizione del Liscine sulla *Sonata in la* di Mozart, probabilmente scelta per quell'ultimo tempo, o *Marcia alla turca*, che infatti bastava a se stesso e suscitò il più vivo consenso del pubblico. Tutte le altre, dalla danza pirrica del Giglio, al *Sacrificio d'Ifigenia* della Ruskaja (le più classiche e severe), ci parvero, per diverse ragioni, ugualmente meritevoli di lode. Conosce la R. l'*Ifigenia* del Pizzetti? Diremmo di sì, ripensando alla fiaccola simbolica, dominante altissima sulla scena terrena, ove Ifigenia raccoltasi nell'arco del Ninfeo illuminato di sanguigno, si stacca dalle silenziose lamentatrici. Come nel finale dell'Aminta, i portavasi della balaustrata fiammeggiavano: ma ben più significanti.

W. Ferrero diresse l'orchestra con l'umiltà non facile al musico collaboratore delle intenzioni sopradette. Belli i costumi (di Mangili Conti, Cecchi, Sakharoff). Soliste: G. Penzi, A. De Luca, M. Angelucci, A. De Angelis, W. Valentino.

Vladimiro Cajoli

● Si è formato a Siena, per l'iniziativa degli allievi di un corso teatrale, diretto dalla Baronessa Marga Marmarosa, un « Piccolo teatro » stabile.

● Per dare modo alla commedia di compiere il normale giro delle città italiane, è stato deciso di rappresentare nel prossimo dicembre, a San Remo, «Primo amore » di André Josset, il lavoro che ha vinto il Premio San Remo

● Su 100 copioni pervenuti, la Giuria del Premio teatrale « Coppa di Murano » ha deciso la seguente graduatoria: « Il diavolo » di Anita Agabem primo premio di 500.000 lire, « Alcesti non è risorta » di Attilio Canilli secondo di 100.000 lire; « Lume del tuo corpo è l'ozio » di Fernando di Leo terzo di 100.000 lire.

Frammento del Beato Angelico eseguito a Villa d'Este dalle allieve della signora Ruskaja

LA RADIO

L'EUROPA RITROVATA?

Quando, alcune settimane or sono, sottolineammo certi risultati conseguiti dalla radiofonia italiana, come espressioni di alta cultura e di creatività, alcuni lettori, senza respingere le nostre affermazioni, credettero di poter osservare che, tuttavia, in un quarto di secolo si era fatto troppo poco. Invitiamo quei lettori, che d'altronde sembrano bene informati, a scorrere le ultime due annate dei programmi radiofonici: osserveranno che il « Radiocorriere » è divenuto un giornale di cultura. Diciamo cultura e non informazione culturale, perchè spesso vi si incontrano pagine chiaramente ambiziose di originalità interpretativa, e qualche tentativo di filologia e di ricerca: il tutto, naturalmente, contenuto entro i limiti relativi al modestissimo compito esercitato dal giornale. Anzi, per parte nostra, preferiremmo che certa saggistica divagante, in particolar modo dedicata al terzo programma, perdesse i caratteri ermetici che la fanno ostica alla maggioranza dei lettori, e si riducesse alla formula dal « Radiocorriere » normalmente impiegata: fornire all'ascoltatore tutti i dati necessari affinchè l'ascolto possa restare fissato e acquisito al massimo grado: il che non esclude lo esercizio di una critica originale, che colpisca, persuada e illumini.

Il mutato carattere del « Radiocorriere » corrisponde al mutato carattere delle trasmissioni, anzi dell'impianto e degli scopi che la R.A.I. sembra ormai felicemente prefiggersi. Dunque, è finita la nostra opera? Al contrario, crediamo che cominci proprio ora. Gli inizi di questa rubrica furono caratterizzati dall'odio (è la parola) contro il il tempo e le attività radiofonicamente sprecati: ma criticamente era assai facile dire che cosa la radio non fosse, meno facile collaborare all'ideazione di ciò che sarebbe stata in mano a uomini di buona volontà.

Dunque, cari scontenti del quarto di secolo, vogliamo dimenticare tutto il tempo trascorso prima di questi ultimi due anni? Altri tempi e altre gestioni: l'avvenire soltanto ormai ci interessa, più promettente e meglio delineato, anche se l'avvento prossimo della televisione si può dire che complichi, con la sua sola minaccia (ma quanto aspettata!), la fatica di chi vorrebbe vederci chiaro. In ogni modo, il severo indirizzo preso dalla radiofonia italiana, e l'attento studio delle avventure televisive americane, ci fanno prevedere che non corriamo il pericolo di un altro quarto di secolo di allegre e approssimative esperienze. Quanto a noi, ci proponiamo di seguitare il discorso con la medesima franchezza non scevra di fastidi.

●

E poichè ci piace corredare l'ottimismo o il pessimismo con prove, ci sembra utile aggiungere agli esempi di buona radiofonia dati altra volta, il più recente e clamoroso. Alludiamo all'Inchiesta in Occidente, diretta da G. B. Angioletti. Non sappiamo se sia giusto accreditare tutto il merito dell'idea al direttore dell'inchiesta: della direzione, certamente; ed è già questo un altissimo titolo di benemerenza, di cui ci si potrà rendere conto assai meglio, se la R.A.I., vorrà e potrà pubblicare tutta la serie delle trasmissioni.

Un curioso pellegrinaggio di uomini muniti di microfoni, registratori e pazienza, va percorrendo l'Europa occidentale, e in ogni domanda (politica, economica, sociale, filosofica, artistica...) fa echeggiare l'interrogativo, opportunamente scelto come sovratitolo: « Saranno europei i nostri figli? ». A questa unica e molteplice domanda, sono invitati a rispondere gli uomini in ogni campo più rappresentativi delle nazioni visitate; ed è raro il caso che la coscienza dell'europeismo richiamata dall'intervistatore, sia elusa dallo intervistato. Anche quelli, come lo scultore inglese Henry Moore, che sembrano volersi sottrarre alla responsabilità più diretta, son poi costretti a portare la loro pagliuzza al comune formicaio, per merito della domanda sottile, che esclude l'ignavia programmatica o diplomatica, in uomini che davvero rappresentino qualcosa.

L'inchiesta (a parte il grande interesse giornalistico) ci sembra una preziosa raccolta di dati storici e spirituali, quasi il censimento delle forze e del pensiero su cui l'europeismo rettamente inteso può contare; più ancora, ci sembra la misurazione ultima delle forze di una resistenza, la cui sola esibizione dimostrativa potrebbe servire la causa della pace: un'inchiesta così importante, che l'edizione sonora e quella tipografica, dovrebbero esser tradotte e diffuse in tutte le lingue occidentali. Meglio che nei confusi congressi, son qui adunate le prove che i migliori europei desiderano un'Europa unita ed anche federalista: meglio che nelle pubblicazioni sparse, si ascoltano voci risolute e non prive di consapevole eroicità. L'archivio sonoro della R.A.I. si arricchisce di un documento che, a distanza di pochi anni, potrebbe dare sorprese o smentite; ma intanto identifica una elite europea insperatamente concorde, e la impiega nobilmente in affermazione di pace, che non escludono la risoluzione estrema a difesa di questa particolare pace. La chiarezza sarà utile a tutti; la discussione, che è nell'abito mentale dell'occidente, potrà condurre dall'idea particolare alla idea universale di pace. Ciò giova alla Europa orientale come a quella occidentale; ed è forse un'estrema e utile reazione all'americanismo incadente, non tanto perchè esso moderi l'intrusione consentitagli dal dollaro e dalle armi, quanto perchè accetti insegnamenti anche dalla civiltà europea, che non potrebbe mai trasformarsi in civiltà coloniale. L'Europa capta si manifesta ricca non soltanto di tradizione, ma di volontà attuale; che è già condizione storica di forza, di cui potrebbero valersi gli uomini politici per trasformare il fiero vincitore.

Chi, poi, obiettasse che la scoperta e la fusione di una elite non sostituiranno gli eserciti, dimenticherebbe che i motivi più vitali della storia sono sempre stati promossi dagli inventori, pochi di numero, di idee comprensibili e accette alle moltitudini.

Non è a caso che sulle pagine di un giornale di cultura, anticomunista, ci si preoccupi della difesa dall'americanismo. In poche parole, ciò sia spiegato così: che la difesa politica e militare dal comunismo, spetta ad altri; che l'Occidente non ha ragione di temere la cultura sovietica, fondamentalmente inassimilabile; che invece la cultura e la civiltà americane, come facilitazioni riassuntive e materializzazioni congeniali, possono minacciare il nostro mondo. Onde, nell'inchiesta radiofonica, si scorge palese la volontà di accertare e corroborare le forze dell'europeo antico, affinchè esso intervenga tra due spericolati giovinetti che giocano con le armi, a rammentare che la guerra uccide o sfigura, con gli uomini, anche le idee, nell'orgia e nella superbia che seguono la carneficina, qualunque sia il vincitore.

V. Iocanda

CRONACHE MUSICALI

Le tradizionali stagioni estive ed i Festivals musicali hanno assunto quest'anno, in ogni nazione, un ritmo particolarmente intenso. In Germania la musica è divenuta persino il motivo fondamentale della stessa propaganda turistica per il 1951 ed il calendario diffuso dall'Ufficio Informazioni Turistiche di quella nazione prevede non meno di 500 manifestazioni musicali tra le quali il Festival wagneriano di Bayreuth e quello di Mozart a Wurzbourg. Ma non è solo dalla Germania che ci viene una così eloquente dimostrazione: ovunque la musica è al centro di ogni manifestazione artistica e Strasburgo, Lione, Aix, Tolosa, Amsterdam, Scheveningen e l'Aja, sono le tappe più recenti di un risveglio che si sta rivelando sempre più imponente. Un risveglio che non osiamo attribuire ad un esclusivo interesse artistico, ma che, tuttavia, non mancherà ugualmente di dare un notevole contributo a quella che sarà la rinascita musicale del nostro secolo.

In Italia abbiamo avuto recentemente l'inaugurazione della stagione musicale all'Arena di Verona con la rappresentazione di « Aida », e quella del « Luglio Pistoiese » con la rappresentazione della « Traviata ». Ma la manifestazione musicale più importante e più densa di significato ha avuto luogo al Teatro di Pompei, dove il Teatro S. Carlo ha inaugurato la quarta estate musicale napoletana con la prima rappresentazione in Italia dei « Troiani a Cartagine » di Berlioz.

Al Berlioz tutti riconobbero volentieri uno spirito bizzarro, un temperamento impetuoso e un'audace originalità, ma da questi stessi elementi della sua personalità sconcertante si trasse motivo per negare la validità della sua produzione e per volgergli le spalle non appena si provò a rompere le dighe della tradizione. Si dice che prima di morire l'autore dei « Troiani » abbia pronunciato queste parole di speranza: « Finalmente la mia musica verrà eseguita ». Noi non possiamo garantire l'autenticità della espressione, ma essa in ogni caso rappresenta la necessità di una revisione critica nei confronti di uno dei più grandi musicisti del secolo scorso. A questa revisione il Sovrintendente del Teatro S. Carlo ha dato un grande contributo con la sua coraggiosa iniziativa.

●

I concerti di Walter Gieseking hanno richiamato una folla enorme alla Basilica di Massenzio. Il Maestro è ormai un'istituzione per la nostra città e per quanto non sia stato mai indulgente verso i più deplorevoli gusti del pubblico, gode di una popolarità immensa. I concerti beethoveniani n. 4 e 5 sono stati eseguiti con l'ineguagliabile maturità artistica, col perfetto virtuosismo e con la purezza di stile che costituiscono la grandezza di questo pianista.

Anche Beethoven trova ormai larga ospitalità nei programmi sinfonici romani, ma le esecuzioni delle sue sinfonie, la prima, la quinta e la settima, affidate alla direzione di Ferenc Fricsay e Ferdinando Leiner, hanno rivelato una povertà desolante. La quinta sinfonia, in modo particolare, deve Beethoven ha riversato gran parte del suo genio dolorante e strano e la sua anima ferita, ma sempre piena di entusiasmo, è stata quella che maggiormente ci ha deluso.

Il maestro Ferdinando Leitner, che già avevamo conosciuto come artista sensibile e solidamente preparato allorchè diresse al Teatro dell'Opera il « Mathis der Maler » di Hindemith, ha tuttavia confermato le sue eccellenti qualità direttoriali in una viva interpretazione della « Danza dei sette veli » della « Salomè » di Strauss.

La « Salomè » fu l'opera che fruttò a Strauss il primo successo teatrale e lo compensò dell'ingrata sorte toccata al « Guntram », il primo melodramma che egli scrisse sotto l'ossessione del teatro wagneriano che in quel tempo egli dirigeva a Weimar.

Si dice che durante le prove del « Guntram » gli artisti e l'orchestra di Monaco insorgessero contro la musica che dichiararono ineseguibile. Ma le audacie armoniche e le più bizzarre combinazioni strumentali predilette da Strauss finirono per trionfare e con la « Salomè » invasero anche il teatro.

Dante Ullu

LA MUSICA NEGLI SCRITTI
di Schiller e di Novalis

I caratteri dell'indagine filosofica tedesca, subito dopo il 1790, non seguono la maniera kantiana di frigida analisi cerebrale, ma, pur accogliendone taluni postulati estetici, mostrano un riaccentuato e appassionato richiamo alla vita nei suoi atteggiamenti schietti e primigeni, un vivace sforzo per riaffermare l'intima unità di natura e di spirito, superando il dualismo tra il mondo fenomenico della necessità e il mondo noumenico della libertà.

S'impongono qui le idee estetiche di un grande poeta, che fu anche storico e filosofo: Friedrich Schiller. Ricche e complesse sono le sue valutazioni del problema dell'arte, espresse nei vari scritti raccolti nei volumi XI e XII delle Opere complete (Lipsia, ed. Reclam) e nell'epistolario con Chr. Gottfried Körner: valutazioni perfuse da intimo fervore, da alta luce di poesia.

Di particolare interesse per lo studioso le sue idee sull'anima bella, sull'istinto sensibile e l'istinto della forma, sulla funzione mediatrice della coscienza estetica, sull'istinto del gioco, sulla libertà artistica quale determinibilità infinita, sulla distinzione tra poesia ingenua (reale, classica) e poesia sentimentale (ideale, romantica). Introducendosi a trattare della musica, Schiller scrive: «L'artista ci rende la natura inanimata simbolo della natura umana»; quindi due vie gli si aprono: rappresentare sentimenti o rappresentare idee. Per Schiller la soppressione dei confini delle singole arti e la concezione di Körner diventano perniciosi, specialmente per la musica, poiché ci sono sentimenti che per il loro contenuto sono incapaci di qualsiasi descrizione, ma non per la loro forma. Esiste in effetti un'arte «gustata universalmente ed efficace, che non ha altro obietto, se non proprio questa forma dei sentimenti» e quest'arte è la musica. «Ora, il pieno effetto della musica (quale arte più bella e non soltanto gradevole) sta nell'accompagnare e nel rendere sensibilmente gli intimi moti dell'animo per mezzo di movimenti esteriori analoghi. Ora, poiché quegli intimi moti (come natura umana) si svolgono secondo le leggi rigide della necessità, questa necessità e precisione trapassa anche nei movimenti esteriori con cui vengono espressi; e in tal maniera si comprende come per mezzo di quell'atto simbolico i fenomeni naturali del suono e della luce possano partecipare del valore estetico della natura umana. Se ora il compositore musicale, il paesista penetra nel mistero di quelle leggi che dominano il cuore umano, e studia l'analogia esistente tra questi moti spirituali e certe manifestazioni esteriori, da pittore della comune natura diventerà vero pittore dell'anima. Dal regno dell'arbitrario passerà nel regno della necessità, e avrà il diritto di collocarsi al lato, non dell'artista plastico, che prende per oggetto l'esteriorità degli uomini, ma del poeta, che prende per oggetto l'interiorità».

Caratterizzante la sua sensibilità creativa è anche la lettera diretta da Schiller a Körner il 25 maggio 1792, dove scrive: «La musica d'una poesia è assai più spesso presente alla mia anima, quando mi siedo al mio tavolo per scriverla, che non l'idea netta del contenuto».

Taluno ha voluto osservare che con questi paralleli tra musica e poesia, Schiller si riveli ancora attaccato alla tradizionale dottrina degli affetti, che allo scorcio del XVIII secolo era ormai abbandonata, riallacciandosi alle idee esposte una trentina d'anni prima da Friedrich Wilhelm Marpurg; in ogni caso ci troviamo su un piano di valutazioni affatto diverso da quello di Kant. Sono idee che durante il XIX secolo troveranno larga eco nei libri di W. M. Wundt, di Fr. v. Hausegger, di J. H. Kirchmann.

La nuova corrente dei letterati, degli scrittori romantici tedeschi in quegli stessi anni, nella sua decisa reazione contro il precedente razionalismo, contro l'accademismo formalistico, spacciato per classicismo, assume orientamenti fantastici, appassionati, non scevri d'un misticismo spesso sensualistico; la musica viene considerata quale intima essenza di ogni manifestazione artistica, armonia delle varie arti; essa si permea sempre più di poeticità, di lirismo, mentre la poesia si permea di evanescente musicalità. Sembra a momenti che le rispettive sfere di autonomia, esaltate da taluno, tendano a compenetrarsi in un rapporto nuovo. Il musicista, il tipo ideale di poeta dei suoni, viene assunto a protagonista di romanzi, di racconti, e così Wil. Hein. Wackenroder, nel 1797, traccia nelle sue *Phantasien über die Kunst* la mirabile vita artistica d'un imaginario Joseph Berlinger, e più tardi, intorno al 1810, Theodor Hoffmann esporrà in articoli sulla *Allgemeine musikalische Zeitung* avventure e tormenti d'un altro imaginario Kapellmeister, Johannes Kreisler.

Una concreta documentazione del tono di questi scritti ci può essere offerta dai seguenti saggi che traiamo dalle opere di Friedrich Leopold von Hardenberg, detto Novalis (1772-1801):

«L'artista ha vivificati nei suoi organi i germi d'una vita autonoma; ha accresciuta la loro recettività per il mondo spirituale, ed è in conseguenza in stato di produrre idee senza sollecitazione esteriore, d'effluire con esse fuori da sé stesso, d'impiegarle come strumenti, con cui trasforma arbitrariamente il mondo reale» (Opere, ed. Heilborn, Berlino, 1901, II, pag. 164).

«La filosofia (si potrebbe dire anche la musica) è l'arte d'inventare senza alcun dato, un'arte d'invenzione assoluta». «In ciò consiste precisamente la vita, che essa non può esser compresa» (Ibid.).

«Le stagioni, le ore del giorno, la vita, i destini, tutto, cosa strana! è perfettamente ritmico e metrico, tutto obbedisce a una cadenza. Nei mestieri e nelle arti, nelle macchine, nei corpi organici, nelle nostre occupazioni famigliari, dappertutto il ritmo, la misura, la cadenza, la melodia. Tutto quello che facciamo con qualche virtuosità diventa a poco a poco ritmico. Dev'esserci ancora qualcosa d'altro e d'occulto. Non sarebbe l'effetto della inerzia?» (Op. II, I, pagg. 154, 155).

«Il pensiero verbale (in contrapposto al pensiero musicale) non è che un sogno del sentire, un sentire spento, una vita affievolita grigia e scolorata» (Ibid.).

«La manifesta insufficienza della forma corporale e terrestre per esprimere ed organizzare lo spirito che in essa alberga, e il pensiero oscuro che diventa il fondamento di tutti i nostri veri pensieri. E' il punto di partenza della nostra evoluzione come intelligenza; è essa che ci obbliga ad ammettere un mondo degli intelligibili e una serie infinita d'espressioni e d'organizzazioni per ogni spirito, la cui individualità attuale è ogni volta l'esponente o la radice» (Ibid.).

«La poesia è una musica interiore... è l'arte del dinamismo psichico (Gemütserregungskunst)... un'acustica dell'anima» (II, pagg. 208 e 328).

Storicamente importanti, sia per il contenuto, sia per il largo influsso esercitato sui compositori romantici dell'Ottocento, specie su Weber, su Mendelssohn e su Schumann, sono gli scritti di Joh. Paul Friedrich Richter (1763-1825) detto Jean Paul, spirito bizzarro e scrittore di temperamento non logico né plastico, ma musicale. Schiller lo paragonava a «un uomo caduto dalla luna», Goethe lo caricaturò in *Der Chinese in Rom*; egli stesso si autodefinì libertino della vita interiore», «acchiappamosche nei cieli dell'ideale», «cavaliere della metafora sopra la terra». Nell'introduzione alla sua *Vorschule der Aesthetik* (1804), che si presenta come un compendio del vitalismo di tutto lo Sturm und Drang, dell'umanesimo dei classici e del misticismo estetico dei giovani romantici, egli precisa il fondamentale carattere del Romanticismo differenziando l'ideale antico come plastico, e il moderno come essenzialmente poetico-pittorico-musicale; chiarisce tuttavia che le suddivisioni di poesia soggettiva e oggettiva, plastica e romantica sono troppo generiche e non utili; meglio è rappresentarsi il Romanticismo con l'imagine delle vibrazioni d'una corda o d'una campana, le quali vibrazioni, anche quando si sono allontanate e svanite, continuano a risuonare nella nostra anima.

Friedrich Wilhelm Josef Schelling (1775-1854), temperamento impetuoso e geniale, appare sin dalla sua giovinezza immerso nel grande movimento romantico. Con Aug. Wilh. Schlegel, con Fried. Schlegel, con Friedrich Tieck e Novalis fondò nel 1798 a Jena un circolo romantico, dove imperava Carolina Schlegel, che, divorziata dal marito, diventò nel 1803 sua moglie. Tra le prime sue pubblicazioni filosofiche la più importante è il *System des transzendentalen Idealismus* (Tubinga, 1800) con cui s'inserisce nell'indirizzo dell'idealismo kantiano, che aveva già subito un processo evolutivo nelle opere di Joh. Am. Fichte. Soggetto e oggetto vi sono qui punti di partenza equipollenti: ciò che vale per il regno dello spirito vale pure per il regno della natura, che nella sua inconsapevolezza rivela la medesima dialettica, che consapevolmente si manifesta nella vita dello spirito. «La natura — infatti egli scrive — è lo spirito visibile, lo spirito è la natura invisibile».

Il suo sistema può quindi definirsi il sistema dell'identità e dell'«indifferenza», ed è la vera e più caratteristica filosofia della natura intesa nel senso già diffuso dal romanticismo tedesco, nello sforzo di precisare giustificazione ai propri impeti e di conferire alle giustificazioni e alla verità la schietta e bella spontaneità della natura. Conseguentemente l'Arte viene posta al vertice del sistema, quale esperienza idonea a sormontare il dualismo parallelo del reale e dell'ideale e di coglierne l'unità.

E' noto che nel periodo successivo, Schelling, per opporsi ad Hegel, il quale aveva dato ulteriore sviluppo al suo idealismo trascendentale, modificò notevolmente le proprie concezioni riallacciandosi all'intellettualismo oggettivo di Platone.

La Bellezza, per Schelling, è l'infinito espresso in modo finito; è suggestione d'infinito. Il genio vero si manifesta solo nel regno dell'arte; esso solo è creatore, poiché è intelligenza che agisce come natura. «Ciò che noi chiamiamo natura è un poema chiuso in caratteri misteriosi e mirabili. Ma se l'enigma si potesse svelare, noi vi conosceremmo l'odissea dello spirito, il quale, per meravigliosa illusione, cercandosi, sfugge a sè medesimo; giacchè si mostra attraverso il mondo sensibile solo come il senso attraverso le parole, solo come, attraverso una nebbia sottile, quella terra della fantasia a cui aneliamo».

Nella *Filosofia dell'arte*, raccolta di conferenze tenute a Jena e a Wurzburg tra il 1802 e il 1805, Schelling ha costruito una dottrina della musica.

Alcune delle sue definizioni possono apparire alquanto oscure, come, ad esempio, quella del suono musicale:

«L'indifferenza dell'espressione dell'infinito nel finito, percepita puramente come indifferenza» (Die Indifferenz der Einbildung des Unendlichen in Endliche, rein als Indifferenz aufgenommen), cioè: «il suono musicale esprime il riflesso dell'infinito in ciò che è finito», intendendo per infinito l'Idea che domina ogni oggetto, e della quale ogni oggetto è la realizzazione; se ne potrebbe quindi dare anche l'interpretazione seguente: «I suoni esprimono le Idee, cioè l'anima delle cose, ma limitandosi a farci sentire l'unità del mondo visibile e del mondo invisibile».

E' evidente che Schelling considerava il suono non come realtà fisica, ma come astrazione.

Oscura può apparire anche quest'altra definizione:

«La musica è la forma artistica in cui l'unità reale puramente come tale diventa potenza e simbolo» (Die Musik ist die Kunstform in welcher die reale Einheit rein als solche zur Potenz, zum Symbol wird). (Op. compl., Stoccarda, 1856-1861, V, pagg. 480, 488 e segg.).

Troviamo altrove concetti profondi e geniali, che hanno il pregio di riuscire a sottrarci dalla sfera della logica e della psicologia usuali per trasferirci nell'ambito di quell'idea di vita universale, in quegli stati d'animo diffusissimi al suo tempo e caratteristici dei maggiori filosofi, di molti compositori e poeti romantici tedeschi.

Secondo Schelling, le forme della musica sono le forme delle cose eterne, cioè delle Idee. Come le Idee costituiscono il mondo visibile (poichè solo realizzandole gli oggetti materiali esistono), così la musica esprime ciò che vi è di più universale e di più profondo nell'essere e nella vita delle cose: essa è «il ritmo e l'armonia dell'universo visibile» (Der vernommene Rythmus und die Harmonie des sichtbaren Universums selbst) (Ibid., pag. 501); ma essa riproduce questo ritmo in sè stesso «come puro movimento, a prescindere da ogni oggetto» (Die reine Bewegung selbst als solche von dem Gegenstand abgezogen).

Siamo anche qui nella sfera dell'astrazione. Interessa notare che tali concetti troveranno un qualche riscontro nella Metessi e nella Mimesi platoniche, che Vincenzo Gioberti pose a fondamento della sua concezione della musica (in *La Protologia* op. postuma, saggio V, cap. I); saranno anche ripresi dall'Hanslisck (*Vom Musikalisch Schönen*, 1854), ma in senso più ristretto. L'essenza della musica è quindi considerata immateriale. La concezione pitagorica dell'Armonia delle sfere è invocata da Schelling a sostegno del suo sistema. Ma Pitagora non ha detto che il movimento dei corpi celesti fa sentire una musica, ma che quel movimento è esso stesso una musica; ciò fece dire a Socrate che è musicista vero chi è capace di sollevare dalla musica sensibile alla musica soprasensibile e intelligibile (Ibid. pag. 503 e segg.). Anche questa affermazione ha significato trascendente e affatto poetico e chimerico.

«La successione pura e semplice ha il carattere d'un fenomeno fortuito; quando diventa successione necessaria, produce il ritmo, del quale non si deve dire che è sottoposto al tempo, ma che contiene in sè stesso il tempo» (Ibid. pag. 494 e 496).

Aggiungiamo che Schelling considerava l'opera in musica quasi una caricatura del dramma greco, e non condivideva l'entusiasmo dei suoi contemporanei per gli squarci musicali descrittivi di Haydn.

Alberto Ghislanzoni

LA TECNICA DEL CAPIRE

(Continuazione della pag. 1)

a non comprendere le nostre parole, la colpa non è dell'oscurità o improprietà del nostro dettato, bensì della mancanza di intelligenza o, almeno, del difetto di attenzione da parte loro. Comunque, ammessa o no da una parte o dall'altra, l'incomprensione c'è ed è un dato dominante nella nostra vita quotidiana, tale che meriterebbe di essere studiata in un ampio trattato, sulla base di una vasta casistica. Ci sia consentito qui un rapido cenno.

■

Quando si tratti di incomprensione vera e propria, cioè dell'impossibilità di riprodurre in sè una situazione di coscienza vicina a quella che fu viva nel parlante o nello scrittore, non c'è nulla da fare. L'universale umano nelle sue determinazioni particolari, che sono forme concrete di una libertà, la quale in assoluto non è conoscibile, assume atteggiamenti così vari e possibilità così diverse da rendere assai difficile un'intesa piena, un vero incontro. Certo una sincera applicazione può portare a ricostituire anche in una coscienza, di primo acchito restia, un atteggiamento alieno e inconsueto; tuttavia, condizione indispensabile del comprendere è che vi sia, fra le due coscienze entro cui il comunicare si attua, una simpatia per la quale il moto dell'una possa riflettersi in moto analogo dell'altra. Il comprendere investe in sostanza il fondo umano, l'universalità della coscienza e in tanto è possibile, in quanto vi sia in chi ascolta o in chi legge una dosatura di umanità, che lo ponga sullo stesso piano di chi parla o di chi scrive.

Il capire è tutt'altra cosa. Esso è il primo atto per cui si afferra una rappresentazione (i due vocaboli «capire» e «comprendere» sono sinonimi, ma il primo ha più valore puntuale, mentre il secondo, in quanto composto, indica un agire di risultato vasto e determinato), si colgono, cioè, le linee essenziali di una situazione. In altri termini, il capire è un atto che precede e rende possibile il comprendere, poichè è semplicemente l'altro polo del comunicare.

Infatti un contenuto, una volta che sia obiettivato nella rappresentazione verbale, si propone a noi come un sapere da conquistare, prima che come un momento di vita da rivivere. Questo sapere provocherà o non provocherà in noi moti affini a quelli che premettero all'obiettivazione nella coscienza del parlante o dello scrittore; ma poichè quei moti giunsero all'obiettivazione, solo passando attraverso le forme conoscitive della lingua (solo a questa condizione l'intuizione può divenire rappresentazione), perchè essi si comunichino a noi è necessario che quel conoscere, in cui sono rappresentati, ci sia ben chiaro, sia da noi riconosciuto nella sua validità semantica, sia insomma un nostro sapere; in altre parole, il comprendere deve necessariamente essere preceduto da questo primo grado del capire.

Ciò può avvenire solo se la rappresentazione sia anche per noi valida di quei valori che vuole rappresentare. La forma media il comunicare, che altrimenti non sarebbe possibile: l'esprimere e il capire s'incontrano in essa, che costituisce il reale, in cui la libertà si determina; cioè, qualcosa, in cui l'interiore si esterna, il mobile si fissa.

La tecnica del capire importa quindi studio di forma, analisi del rapporto fra la funzionalità del sistema formale e l'atto che esprime. Ciò è valido per ogni attività che si obiettivi; ma è soprattutto valido per l'espressione linguistica, la quale più di qualsiasi altra si dispiega in valori formali, poichè la lingua è il complemento tecnico, vasto ed esigente, di ogni atto linguistico.

Poichè ogni capire opera sulle forme, ogni qualifica particolare della sua tecnica non può venire se non dalla natura della forma, che questa ha come proprio oggetto. La filologia, la quale, come si è detto, si propone di ricostituire il documento e di chiarirlo nei suoi valori semantici, è fra le tecniche del capire certamente la più antica, forse la più progredita. Ma per essa si richiedono, più che per altre, quelle condizioni psicologiche alle quali si è fatto cenno; perciò, non tutti i tempi le sono propizi. Essa, difatti, in conformità al fine che si propone, cioè capire, è tecnica umile, perchè è aliena dalla presunzione dei facili incontri; paziente, perchè, come dice Nietzsche, è la scienza del leggere adagio; operosa, perchè non sdegna la fatica dell'indagine lunga e minuta; ma è insieme orgogliosa, perchè costa di giungere al vero, seguendo la via della ragione. Perciò non trova favore presso le vaste categorie della fatuità, dell'impazienza, della pigrizia, irriducibile è soprattutto l'incompatibilità fra essa, che è arte sottile, e le menti grosse ed eloquenti.

Antonino Pagliaro

GLI OTTANT'ANNI
di CHIESA

(continuazione dalla 1ª pag.)

sana d'un ragazzo che si chiama Nino, e quella dei suoi, nel quadro più ampio della vita di tutta una terra amata. Vita veduta talvolta da poeta, più spesso da umorista. Con questi libri il Chiesa tornava doppiamente a casa sua: poichè non soltanto ritrovava, materialmente, il suo paese, ma anche la tradizione lombarda, manzoniana, quella tradizione in cui, da allora in poi, egli si sente a suo agio, come fra spiriti fraterni.

Nei *Racconti puerili* e in *Tempo di marzo* si discerne un fondo autobiografico palese. Un fondo autobiografico più segreto hanno i *Racconti del mio orto*, altro libro assai felice, assai amato dai lettori, tutto pervaso anch'esso da un umorismo di buona lega. Durante l'altra guerra, il Chiesa fece la scoperta della terra vera, della nera terra del campo; orticoltore appassionato è poi sempre rimasto. Curioso molto è farlo ragionare di semi, fiori, erbe, piante: ne sa quanto un botanico di professione.

La corda autobiografica risponde meglio, nel Chiesa, che non la corda, se così posso dire, di pura invenzione fantastica. Ma pagine da maestro si trovano anche nei suoi libri più nettamente «oggettivi» come i romanzi *Villadorna* e *Sant'Amarillide* e la raccolta di novelle *Compagni di viaggio*. Una poesia in versi di notevole intimità e intensità ci rende cara e preziosa la *Stellata sera*; una poesia in prosa non meno penetrante, le *Passeggiate* e i recenti *Ricordi dell'età minore*.

Sebben l'arte del poeta, durante un'attività letteraria così eccezionalmente lunga, appaia alquanto diversa, tuttavia essa non cessa mai dal perseguire uno scopo unico: una nobile forma, un alto stile. Col suo esempio egli ha potentemente contribuito a rialzare il livello letterario della Svizzera italiana; dopo di lui non si può più scrivere come prima di lui. In tale senso egli ha reso alla Svizzera lo stesso servizio di Keller, Meyer, Ramuz.

Inoltre, in un paese non soltanto eccessivamente piccolo (160.000 abitanti), ma anche esposto a tutti i pericoli di una immigrazione di elementi di lingua tedesca, egli è sempre stato — coll'esempio, l'insegnamento, articoli, discorsi — il custode e il difensore di quell'italianità linguistica del Ticino che è uno dei tesori più preziosi del patrimonio nazionale svizzero.

Per l'insieme della sua attività e della sua opera non si può dire che gli siano mancati riconoscimenti e lodi. In occasione del suo trentesimo d'insegnamento, il Governo del Canton Ticino pubblicava un intero volume in suo onore, e gli offriva a Lugano un banchetto cui partecipava anche Giuseppe Motta, allora Presidente della Confederazione. Ebbe poi il Premio dell'Accademia Mondadori per il romanzo, il Gran Premio della Fondazione Schiller, la laurea «ad honorem» dell'Università di Roma, infine il Premio «Angiolo Silvio Novaro» dell'Accademia d'Italia.

Dieci anni fa, una Associazione culturale ebbe l'idea di festeggiare i suoi settant'anni. Fu allora che, coll'umorismo che gli è abituale, egli rispose: «Vi ringrazio dell'onore che volete farmi, ma di festeggiamenti ne ho già avuti anche troppi. Potrò forse accettare un'altra volta: quando compirò i cento anni».

Giuseppe Zoppi

● Tra le novità segnalate nella narrativa francese sono le seguenti: «Les cribleurs d'Océan» un nuovo romanzo di André Armandy, «Le rubis de l'emir», un romanzo inedito di Delly, «La belle, si tu voulais», un secondo romanzo di Jean-Marie Delettrez e «La maison biscornue» di Agathe Christie.

Sacrificio d'Ifigenia - Villa d'Este - Tivoli 1951

Direttore responsabile Primo [illegible]

Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.

Registrazione n. 999 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI « IDEA »
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, — Via del Corso, 18 — Telefono 60 427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO III - N. 32 - ROMA, 12 AGOSTO 1951

Abbonamento annuo L. 1500
Conto corrente postale 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 683% - 68896

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

DUE GENERAZIONI PERDUTE

C'è un libro, il primo libro d'un giovane critico, che ha fatto impressione e vien commentato. E' un libro che nega tutto il romanzo americano moderno. Il titolo: *Dopo la « generazione perduta »* si riferisce a quegli scrittori che dopo la prima guerra mondiale, delusi dell'America e del fallimento degli ideali della guerra, si rifugiarono a Parigi, come Hemingway. Una scrittrice, che già vi si era esiliata, in protesta contro la vita americana che soffocava l'arte, Gertrude Stein, e che aveva inventato un modo curioso di scrivere, che era un'esagerazione delle ripetizioni di Peguy, una donna che aveva del metodo, se non del genio, e della pazienza, se non della poesia, trovò questa etichetta, che ebbe fortuna. Tutti i letterati in America sanno che cosa s'intende per la « generazione perduta ». Vuol dire la generazione delusa, frustrata, disincantata, che bestemmia perchè non può credere, beve per dimenticare e per farsi coraggio, dà ad ogni commento un tono di sarcasmo... Ora il nuovo libro prende lo spunto da loro per trattare dei più recenti, della generazione venuta dopo la seconda guerra. E qui l'analisi negativa dei primi diventa ancora più negativa, perchè la « generazione perduta » aveva almeno qualche cosa contro la quale protestare e ribellarsi, aveva una bestemmia sempre pronta ed una risatina sardonica, ma la nuova generazione non ha nemmeno questo, perchè ha trovato il vuoto completo.

Vorrete sapere chi è l'autore di questo libro. John W. Aldridge nacque nel 1923 in Sioux City, nell'Iowa, ha fatto l'agricoltore, ottenne una borsa di studio per l'Università di Chattanooga nel 1940. Ha fatto la guerra in Francia, Germania ed Austria, e quando fu liberato dalla vita militare si mise a scrivere articoli di critica per alcune delle riviste più reputate o più diffuse del mondo letterario-commerciale. Insegna nell'Università del Vermont dal 1948 e vi organizzò una specie di Simposio, come li chiamano qui, ossia di Convegno (come si chiamano in Italia) dove vari dei reputati critici d'America si riunirono a discutere sul romanzo. Ora è apparso questo libro, che suscita impressione (Mc Graw Hill, New York, 1951, pp. 263).

E' un libro che merita d'esser letto. Ho spesso fatto accenno alla scarsità di critica in America, dico di critica che abbia un fondamento teorico e che esca dalla valutazione commerciale. Le idee dell'Aldridge non sono nuove. Dice l'Aldridge all'incirca: « Il romanzo è una forma d'arte che ha relazione con la Società. Ma una società non esiste più perchè l'analisi intellettuale ne ha distrutto i capisaldi. Noi non crediamo più a nulla e non supponiamo perchè viviamo. Abbiamo distrutto Dio e ci siamo accorti che la scienza non ne tiene il posto. Ora, non essendoci un mondo ideale ai valori del quale riferirsi, è anche impossibile che sorga un romanzo fondato su una base; e tutto quello che scrivono i nuovi romanzieri americani è fragile, instabile e sforzato. Son come gente che vuole arrampicarsi e non può ».

Ma non bisogna giudicar questo libro dalle idee generali, che si prestano a molte contradizioni. Che cosa vuol dire questo fondamento della società per il romanzo? L'Aldridge stesso è costretto poi ad ammettere una forma del romanzo moderno (Joyce per esempio) che s'impone ad una società dall'interno dell'artista. E se è così, direi in breve, se l'arte è *creatica* e non *comunicativa*, come sembra pensare l'Aldridge, quella costruzione va all'aria.

Nonostante questo, il libro è attraente perchè i giudizi che l'Aldridge dà di ogni romanziere e delle sue principali opere sono penneliate larghe e potenti, e spesso precise, e fanno venir voglia di rileggere certe opere dopo aver sentito il suo punto di vista. Che cosa di più ci si può aspettare da un critico? E l'Aldridge si mantiene sempre nella sfera, se non dell'arte, almeno della intelligenza letteraria, dell'abilità e della coerenza e della solidità e della evidenza dello stile.

Il libro è diviso in due parti. La prima tratta della « generazione perduta » che fu rappresentata da Hemingway, Fitzgerald e Dos Passos. Son tutti nomi ben conosciuti in Italia e non mi distendo. La seconda parte tratta dei modernissimi, cioè dei discepoli di Hemingway come Alfred Hayes, Poi di Vance Bourjaly, di Mailer, Burns e Irwin Shaw, di Gore Vidal, di Paul Bowles, di Capote e di Buechner. Conclude con capitolo sul il giovane scrittore in America.

La nota iniziale di questo libro così disperatamente negativo è data dall'analisi del « nada pieno di nada » di Hemingway, dello « zero sociologico » di Dos Passos, della « romantica disperazione » di Fitzgerald, del « nulla e sempre nulla » di Eliot, dell'« infinito rifiuto d'esser qualunque cosa » del Valery, del « perduto, ahimè perduto » del Wolfe. Ci son molte analisi di stile che bisognerebbe citare. Ma, come si fa? Ecco un finale conclusivo su Hemingway:

« Tornar oggi all'opera di H. è come un ritornar alla casa dove abbiam vissuto fanciulli, e trovarla più piccina e in certo qual modo meno reale di quello ch'era nel nostro ricordo. Vi domandate dove se n'è andato quel linguaggio increspato, quei passaggi che descrivevano così bene, e quel dialogare setoloso che una volta — ma non è poi tanto tempo fa — vi pareva così impressionante di precisione e così crudelmente attaccaticcio, e come mai è diventato così improvvisamente stantio, e perchè non provate più l'antico eccitamento, il vecchio senso di scoperta, che ci avevate trovato prima ».

W. Aldridge, autore di After the lost generation

Ed ecco il mondo di Fitzgerald:

« Di tutto il movimento letterario di allora fu il più sensitivo e tormentato ingegno. Con il senso delle forze distruttive del tempo, per cui può esser paragonato soltanto a Hemingway, gli mancò per altro la forza stabilizzatrice di Hemingway, che l'abilità di liberarsi del proprio tempo scrivendone. Fitzgerald non potè mai liberarsi di nulla: i fantasmi della sua adolescenza, i fallimenti della sua gioventù, i dubbi della sua maturità lo tormentarono sino alla fine. Egli era essenzialmente una parte del mondo che descriveva, tanto importante una parte che se ne fece il re, e quando vide che stava sbriciolandosi, si frantumò con esso e lo accompagnò alla morte ».

All'analisi di questi « maggiori » passati, segue la condanna dei nuovissimi:

« Il massimo fallimento che questa generazione ha sofferto, la cosa che ha lasciato il suo stampo sopra la debolezza di tutti i loro romanzi, è stato il fallimento nel loro tempo d'una fede fondamentale nella dignità e bontà dell'uomo. Il senso dei suoi tragici struggimenti, della sua infinita lotta per raggiungere la perfezione divina, è stato tirato su, analizzato e poi congelato e cacciato via e sostituito da un abbagliato disprezzo per la sua corruzione e la sua follia ».

Le relazioni della letteratura americana con la vita nazionale sono proprio strane. Perchè nel passato si può dire che attraverso tutti gl'ingegni letterari anche conformisti corre continua una protesta contro il Puritanismo. Si sente in Hawthorne, in Melville, in Poe, in Twain, in James, ecc. Quando la letteratura semiinglese diventò nazionale, con il realismo moderno e la venuta di scrittori che non erano passati per le università, allora abbiamo il fenomeno analizzato dall'Aldridge: una serie di scrittori che disprezza gli ideali della patria e non hanno modo di narrare di se stessi che in forma di esiliati, di ribelli, e di miscredenti...

L'opera dell'Aldridge ha sollevato molti commenti letterari, ma non mi pare che questo aspetto di « esame di coscienza nazionale » sia stato messo in evidenza. Che cosa significa per l'America che essa sia stata in guerra per un anno in Corea e si appresti ad una lotta per la vita o per la morte contro la Russia, ma che la sua letteratura invece guardi con aperto contrasto e con aperta sfiducia lo sforzo che ha fatto e sta facendo?

Giuseppe Prezzolini

SOMMARIO

Poesia e prosa di Piero Jahier

L'evoluzione stilistica di Jahier dal tradizionale impianto satirico delle *Resultanze* all'immaginoso poetare per versetti di *Con me e con gli alpini*, attraverso la frammentaria narrazione evocativa di *Ragazzo*, è stata sempre giustificata dalla critica con una valutazione estremistica, sia da un lato prettamente moralistico, come dal lato lirico ed espressivo (che sono, poi, i due poli estremi d'ogni tratto jahieriano, in luce anche nei primi lettori, il Serra, il Boine). La critica ha mancato nell'individuare subito che le due esigenze, moralismo e lirismo, camminavano di pari passo nell'esperienza letteraria di Jahier e che solo dalla diversa dosatura dei due elementi sulla pagina poteva dipendere qualsiasi giudizio spirituale e storico sullo scrittore valdese. E, per di più, non ha saputo afferrare i termini storici della elaborazione jahieriana, la quale scaturisce da tre diversi momenti della letteratura del primo Novecento, risultanti da crisi differenti e collocabili con notevole approssimazione nelle tre opere di Jahier, le *Resultanze*, il *Ragazzo* e il *Con me*. Il lievito moralistico trae origine da una particolare situazione della cultura italiana e si atteggia in conseguenza di un mutato clima etico; e, poi, il lirismo « narrativo » di *Ragazzo* e « strofico » di *Con me e con gli alpini* si esprime in forme diverse, in quanto il primo non vive la medesima atmosfera letteraria del secondo. Era certo eccessivo ad uomini come Boine e Prezzolini e Cecchi che si sforzavano d'illuminare la difficile ed irta natura di Jahier, chiedere una esatta collocazione storica di questa opera dall'aspetto così libero, assoluto in se stesso, nel momento in cui essa si evolveva e fasciava in ricerche nuove. Ma la critica successiva avrebbe potuto chiarire che i moralisti e i poeti della *Voce* formavano blocco unico con Jahier, e che l'esperienza religiosa, satirica, umana e moralistica di Jahier è inconcepibile se non immessa nella più ampia esperienza culturale vociana. Così che Jahier-*Voce* fu appena sfiorato, e quasi nato, là dove il rapporto di ascendenza avrebbe fatto comprendere che esempi di solitudine nella *Voce* non ci furono, e che nessun periodo letterario contemporaneo può mostrare altrettanta unità d'aspirazioni e di clima morale (pur nella diversità fisionomica d'un Serra e d'un Soffici, d'un Rebora e d'un Papini) come la *Voce*. E perciò aspettiamo con ansia il « secondo quaderno » di *Con me*, del quale Jahier ha dato pubblico e solenne annuncio in una conferenza torinese *Vent'anni di silenzio*, e del quale i pochi frammenti apparsi (sulla *Riviera Ligure*, tant'anni dopo sulla *Fiera letteraria*, qualche tempo fa sul *Ponte*) ci danno appena una vaga suggestione « vociana ». Dunque tutto Jahier sarà da includere nella storia della *Voce*, o nascerà un secondo Jahier, che possa o voglia trascendere i limiti morali e letterari della *Voce*, giacchè quelli cronologici eran già varcati dalla produzione jahieriana del primo dopoguerra?

E' abbastanza chiara, dal lato opposto, l'esperienza religiosa della *Urgeschichte*, pre-vociana, di Jahier: evangelismo, calvinismo, esasperata moralità che sfocia nella satira. Ma quel rapporto, se non « divertimento » di letterato che trascura ogni ragione di umana serenità e benevolenza, tra il rigorismo morale e la satira sociale? E come mai, dopo il serio cipiglio dell'antologista di Calvino, del sollecitatore di una « attualità » dell'insegnamento calvinista in pagine vivamente sentite e risentite della *Voce* (anche se formulate in modo approssimativo e con una fedeltà tutta affettiva, scarsamente culturale, alla dottrina di Calvino), Jahier ci presenta al primo lavoro letterario d'un certo impegno, con la maschera dell'ironista tradizionale, a mezza strada tra il Cantoni e il Pirandello? Le *Resultanze* (in altro momento *Referenze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*) sono opera letteraria mediocre in sè, priva appunto di « coscienza letteraria », diceva Serra, dove lo scrittore si faceva « una legge di certi artifici » che prendeva « sul serio », ma la « coscienza morale » rientrava nel gioco satirico come guida, ammonitrice, *refrain* tra i bisticci di terminologie burocratiche e di grafici scherzosi, ma non di più. Nelle *Resultanze* non c'è mai piena fusione tra l'elemento satirico e il moralistico; il primo procede per le vie obbligate dall'assunto narrativo o

(Continua a pag. 6)

Giorgio Petrocchi

SIMULACRI E REALTÀ

FIORENZA

« In Italia, più del pittore, l'architetto ha il genio del colore. Il pittoresco è ammirevole, e gli si perdona tutto... Il campanile di Giotto è un fiore: ha tutti i toni rosa, giallo e bianco del narciso. O se è lo stelo del giglio fiorentino, la cattedrale ne è la corolla caduta a terra ». Si sa, Suarès un po' d'enfasi la distribuisce a piccolo, ma continuo getto. Quella corolla caduta per terra a formare una cattedrale, ci turba, perchè avremmo più dolcemente pensato a qualcosa che sbocci dal terreno e non a quanto ci può essere caduto. Una intuizione tuttavia in quelle righe traluce. Può oggi dirsi che l'architetto abbia il genio del colore? O non sarebbe forse più vicino al vero affermare che l'architetto abbia il genio dell'incolore? Certe masse opache non sono davvero corolle di giglio o di narciso, ma pugni di lotta.

I NUOVI CAMPANARI

Non dimenticheremo l'infernale Petain, anche « nel tumulto delle campane che per domanda dei Weygand, Henry Bordeaux, Louis Madelin, Jude Chaumeix, Jérôme e Jean Tharaud, l'assemblea dei cardinali di Francia accettò di invocare il riposo per una anima impenitente votata all'inferno da tutti i veri cattolici! ».

Rileggiamo, se non crediamo ai nostri occhi. Ma anche dopo la seconda e la terza lettura le sillabe sono immobili: Dunque Petain è all'inferno, perchè è un'anima impenitente. Tutti si possono pentire, ma Petain nè si può nè si deve pentire. Così si vuole da chi pur professa di non credere nè a Dio, nè all'immortalità dell'anima. Ma siccome per così dire, questi materialisti integrali, non hanno competenza per spedire all'inferno pacchi mortuari, chiedono ai veri cattolici di procedere essi all'invio, e pretendono di scrivere l'indirizzo per un luogo di un paese che non conoscono. I veri cattolici poi debbono prendere il posto del Giudice supremo invitandolo per questa volta di farsi da parte, perchè il giudicare spetta a loro. Han già giudicato, anzi. E non può esserci, nè potrebbero tollerarlo, revisione di giudizio, anche se il processo valesse in appello, prendendo in mano il Padre Eterno. Questi veri cattolici dunque disprezzano l'assemblea di loro cardinali, giudicano in luogo di Dio, e stabiliscono che l'anima di un loro maresciallo non debba mai ottenere riposo eterno. Per tutti si può mormorare un requiescat in pace, ma per Petain no. E quelle campane che conoscono il cantico dell'amore e del perdono, debbono tacere perchè così vogliono i veri cattolici, promossi dai comunisti, superiori gerarchici dei cardinali e di Dio.

BRAVO, MARCEL

Una polemica assai aspra mette in questi giorni alle prese critici, artisti, dilettanti, a proposito di un quadro della signora Richier. Il quadro, un Cristo, per ordine del Vescovo di Annecy ha dovuto lasciar la chiesa perchè turbava la pietà dei fedeli. Quel ch'è successo è facile immaginare. La pittrice si è vista al centro di due schiere che si affrontavano senza badare a colpi. I sostenitori dell'arte di moda, ma, i saputi raffinati, per intenderci, hanno distribuito biglietti numerati di idiota a tutti gli avversari, non risparmiando naturalmente il Vescovo. Il più accanito, il sig. Dorival, ha fatto esplodere la sua ira fredda in razzi satirici che all'ultimo scoppio si coloravano tutti di verde-bile. Come avviene in questi casi i progressisti si sono serviti dell'intimidazione. Non capite, siete incompetenti, la vostra cultura artistica non è superiore a quella dei bovari, e via via...

E' intervenuto nella polemica Gabriel Marcel. « Non ammetto assolutamente — ha detto — che un critico d'arte contesti all'autorità ecclesiastica il diritto di far togliere da una chiesa una opera ch'essa giudica suscettibile di scandalizzare i fedeli... Se un'opera d'arte è presentata ai fedeli di una chiesa, è esclusivamente perchè questa opera possa servire esclusivamente di sostegno materiale alla preghiera e all'adorazione ». Ora supponiamo, dico io, che la signora Richier non abbia mai pregato nè adorato, quale Cristo dipingerà? Un Cristo, ci dice il Marcel, che somiglia ad un ramo rachitico coperto di muffa, una cosa nella morta da una cerebralità disseccata. Per fortuna il filosofo e l'artista Marcel non si è lasciato intimidire e ha detto senza attenuazioni il suo pensiero. Ma la tecnica dell'intimidazione è diritto nelle valutazioni artistiche, se qualcuno opporrà al Marcel che gli artisti del rinascimento non pregavano più, risponda: ma adoravano, sapevano ancora adorare.

Varius

Gaspare Traversi - Il Concerto

LA POESIA DI TITO MARRONE

Tito Marrone è nato a Trapani nel 1882. Appena diciassettenne pubblicò *Cesellature*, cui seguirono *Le gemme e gli spettri*, *Le rime del commiato* e *Liriche*. Dal 1903 al 1907 venne pubblicando sulle più importanti riviste letterarie d'Italia, *Carnascialate*, *Poemi provinciali*, *Fiabe*, ecc. Poi, Marrone tacque. Tanto che oggi, i cultori di letteratura fattisi posteriormente a quelle date, non sanno di lui nemmeno il nome. Ma lasciamo parlare un suo contemporaneo anche se più giovane: «Chi è Tito Marrone? Oh! chiedetelo a Borgese, a Pancrazi, allo stesso Cecchi. Lo conoscono fin dalla giovinezza, quando con Gozzano e Corazzini, ma precedendoli, egli partecipava a quella schiera di scrittori che, proprio dal Borgese, inventore della parola che testimoniava d'un nuovo atteggiamento della poesia italiana, furono detti crepuscolari. Nelle nostre maggiori riviste la poesia di Tito Marrone campeggia compagna a quella di Francesco Gaeta, scrittore di temperamento diverso, ma che tentava, come il Marrone, di crearsi un angolo da dissodare nel terreno dominato dalla grande stagione dannunziana. Poi Gaeta morì: Croce fermò la sua immagine in un ritratto inalterabile. Marrone si ritrasse in un laborioso silenzio». Così Cesare Giulio Viola ne *Il Giornale* di Napoli del 22 settembre 1950. E così molti contemporanei o quasi, come Lipparini, De Maria, Capasso, ed altri.

A spigolare poi le abbondanti testimonianze documentarie e critiche della sua giovinezza e della sua prima maturità, ci sarebbe da scrivere una gustosa biografia letteraria — almeno a onore della sua generazione — che esorbitando dallo spazio di un comune scritto critico, è affidata a studiosi di

maggior respiro storico e capacità critica. Mi limito perciò a quelle citazioni che, pur non complete e numerose, potranno far luce dal recente passato su un presente tanto meno comprensibile quanto più quel passato ci resta sconosciuto. Nè cercherò approfondire la complessa personalità letteraria del Nostro, che comporterebbe indagini in altri campi: filologia, critica, teatro, avendo egli collaborato, tra gli ottimi nomi dell'ultimo '800 e del primo '900, alle più vive riviste letterarie di quegli anni. Ed anche qui, allora, mi limiterò al facilmente reperibile, come, dal 3° volume di *Trent'anni di vita letteraria* di Lucio D'Ambra, un giudizio di Pirandello sul teatro di Marrone, a noi sconosciuto, ove è detto che: «Uno scrittore di prim'ordine chiude da vent'anni nei suoi cassetti tutto un mirabile teatro, che farebbe la gloria di un nome e l'onore di una letteratura». Marrone è stato, poi, con Cipriani, uno dei primi a rimettere sulle scene il teatro greco, con l'aver tradotto l'*Orestiade*, che la Compagnia del Garavaglia rappresentò nel 1906 all'Argentina. Ne *L'Italie* del 15 aprile di quell'anno, così ne scrive Lucio D'Ambra in un articolo di circa due colonne: «Si leur adaptation est donc heureuse, j'ajouterai aussi que leur traduction est bien près d'être parfaite. Elle a été l'oeuvre de deux poètes nobles et rigoureux. Leurs vers sont riches et sonores. Ils ont toute la noblesse et l'autenticité d'allure que la tragédie exige». E tra tanti attori, Gabriele D'Annunzio, «qui dit admirablement les vers et a été sincèrement loué».

Ma tornando all'attività lirica di Marrone, riproduco un giudizio di Domenico Oliva, comparso su *Il Giornale d'Italia* del 4 aprile 1905, ove l'illustre critico, occupandosi della risorta *Illustrazione Abruzzese*, dopo aver preso in esame tutto il numero, del quale erano collaboratori, Cascella, D'Annunzio, Beltramelli, Antonelli, ed altri, così presenta una lirica del Marrone: «Ho riserbata per ultimo una poesia che è una rivelazione, *I necrofori* di Tito Marrone, siciliano, giovanissimo: mi par tale da conciliare col verso così detto libero qui adoperato con vera perizia i suoi nemici più ostinati. Ma ciò che mi ha sorpreso in questa poesia è la sincerità del sentimento, cosa del quale i nostri poeti grandi e piccoli, tutti dati alla plastica, m'avevano quasi fatto perdere l'abitudine. Ecco un giovane che comincia dove molti vorrebbero finire».

Cesellature sono del 1899, s'è detto, d'un Marrone diciassettenne. Evidenti presenze carducciane e, prevalenti, quelle di D'Annunzio de *L'Isotteo - La chimera*, ma in quel volumetto c'è già una raffinatezza stilistica che, al pur tanto giovane Autore, non dovette essere irriflessa, se egli riunì le sue rime sotto quel titolo. Di *Le gemme e gli spettri* e delle *Rime del commiato*, entrambe pubblicazioni del 1901, non sono riuscito a trovare traccia. Ma già il tono che sarà caratteristico nel poeta più maturo risuona in *Liriche* (1904): i temi della morte, del tempo nutrono della loro drammaticità lirica *La notte d'inverno*, *Ancora*, *Saffo*, *Esilio*, *Lettera a una morta*, *Un poeta*, ecc., in una acquisizione personale, ormai staccata dall'orecchio, dai modi letterari della sua cultura e classica e contemporanea.

Il *Premio Fusinato*, attribuitogli nel 1907 per un suo volume tutt'ora inedito: *Carnascialate*, *Poemi provinciali*, *Favole ed altre poesie*, valse al Marrone il motivato riconoscimento storico di quella originalità poetica che lo definisce padre del crepuscolarismo. Ma, direi, certe priorità, sia pure storicamente computate, aggiungono poco ad un poeta che non chieda di vivere soltanto nell'angusto limite di un tempo letterario, proprio perchè la poesia è valida solo quando esorbiti, dalla sua data di nascita — registrata magari in un ambito paragrafo delle storie letterarie correnti —, oltre il tempo anagrafato, nella vita. Infatti il Marrone ha chiuso il suo quarantennale silenzio e ci ha dato, or ora, un *Esilio della mia vita* - «Pagine Nuove», Roma, 1950, - poema lirico che, di recentissima stesura, vinse il *Premio Siracusa* 1949 a metà col belga Libbrecht. Ma, ancora prima di questa sua pubblicazione, egli ha ristampato brevi antologie, da *Carnascialate* nel n. 6 de *Le scimmie e lo specchio* 1916 e da *Carnascialate* ancora e dai *Poemi provinciali* nel n. 1 di *Pagine Nuove* 1947. C'è quindi, assieme ad altri ritagli di vecchie riviste, materia di continuità per ricostruire il filo spezzato dai quarant'anni d'esilio e per spiegarne il più recente e sapido frutto.

E' risaputo che ogni vero poeta trova in sè una nuova briciola d'infinito per l'interpretazione universale della propria personalità. Questa interpretazione è nello stesso tempo una determinazione finita del reale e la sua negazione analogica verso tutto l'infinito, vale a dire evasione dall'empirico e scoperta dei suoi immanenti valori eterni come ineffabilità dell'assoluto. Per questo, nessun poeta dovrebbe somigliarsi all'altro, come irriducibile personalità di visione.

Qual è il significato della poesia del Marrone? C'è una sezione di *Liriche* intitolata *Domus exilis* che può, sin da quei tempi, darci una ragione del significato e dello sviluppo lirico del Nostro. Il suo più profondo ciclo evocativo è dato dall'aspettazione di un tempo passato, come evento futuro, in cui la memoria non gioca come presente, ma del presente, inteso quale dolore — se non altro per l'assenza di quel passato che non è ancora rinato come futuro — illumina, nel riverbero d'un tempo perduto, il tempo non ancora ritrovato. Tale ciclo è già adombrato in *Esilio* della raccolta citata: *Dove i miei sogni conducono l'anima? / Quali dal cuore e dal vespero emergono / ignoti lontani giardini?* In quei giardini, *all'anima è grato il soggiorno. E, lo dileguare in cielo e confondersi / con le impalpabili forme del vespero, / e, solo, ne attendo il ritorno.* La nostalgia di questo tragitto metafisico si fissa nell'anima dolorosamente, perchè la sua realtà psicologica è impossibile: un evento che accadrà quando passato e futuro coincideranno nel presente. Questa agonia mortale è una dannazione della memoria nel riverbero della concreta figurazione del reale, che nemmeno nello stesso *Esilio della mia vita* il Marrone riuscirà a superare.

Ma tra *Liriche* ed *Esilio della mia vita* c'è un passaggio obbligato, un libro inedito: *Carnascialate*, *Poemi provinciali*, ecc., di cui, quel tanto che lo stesso Autore ha ripubblicato, deve essere certamente il meglio, oltre ciò che ho potuto rintracciare in vecchie riviste dimenticate. Un passaggio obbligato che pur sembra disdire l'enunciazione di quello spazio temporale tentata sopra, non essendo ancora tutto a fuoco nella personalità lirica del Marrone, come lo è invece in *Esilio*, ecc. Nei *Poemi provinciali* infatti, la nostalgia del tempo, oltre il passato e il futuro, si fa figura d'un presente a sfumature veriste: *Nella tua casa c'è la fame e lo squallore / vicino alla tua porta senza cardini / per ore e ore / stagna il letame...* (*Crisalide* da Poesia, riv. inter., gennaio 1906), le immagini seguono una realtà visiva che a volte è però riscattata dall'empirico — autobiografia, psicologia, ecc. — per un moto finale della figurazione in un suo traslato commotivo: *Crisalide, se aprisci una mattina / la prigione al tuo cuore, / liberandoti, aerea farfalla / per le vie dell'amore!*

Lo stesso in *I necrofori* (*Illustrazione abruzzese*, gennaio 1905), in cui le notazioni dal vero: *Oggi era vuota la mensa, / e questa sera il letto / sarà deserto... / ...Traversa un uomo scalzo / con un mobile nero su le spalle*, ecc., sono trascese dalla problematica della morte, come dolore di un impossibile superamento oltre, nell'al di là, che pure fa atmosfera d'un'angoscia, d'un mistero non risolti in certezza ultraterrena. Così in *Le piccole cose* (*La vita letteraria*, giugno 1905), *Dopo la processione* (*Ars nova*, dicembre 1903), *Il balcone* e *Crepuscolo d'inverno* (1903, rist. *Pagine Nuove* n. cit.), ecc.

Più perduto ancora può sembrare quel metafisico spazio del tempo, traslato in un presente d'infinita nostalgia, nelle *Carnascialate*. Qui, l'ironia rielabora in un doloroso sorridere, tutta la vita, dietro la labile dialettica delle maschere. La trasposizione analogica è tutta figurativa e dalla notazione verista, si passa al simbolo che, come intenzione rappresentativa, immette nell'emblematico della maschera, le movenze fedeli al giuoco esterno d'un mondo naufragato, ma valido soltanto per la sua elusione in ironia. E' quindi una forma d'evasione dal verismo d'una realtà che rappresenta il dato angoscioso di un impossibile tempo, mentre nei *Poemi provinciali*, quel dato, colto nel suo manifestarsi psicologico, autobiografico, visivo, veniva stoccato nell'atmosfera d'un insolubile mistero, rarefatto nella sensibilità d'un vuoto doloroso.

Ma a chi legge, oggi, queste liriche di quarant'anni fa, ancorchè ne apprezzi i doni intrinseci, sfugge, senza dubbio, il valore di tono, d'invenzione, di personalità nei confronti storici del loro tempo. Abituati come siamo dall'avventura ermetica a considerare poesia soltanto l'usura delle parole e la loro pregnante raziocinazione, potremmo lasciarci trarre in inganno riguardo il nuovo apporto che storicamente il Marrone ha dato alla nostra poesia. Novità di significazione, di tecnica, di indirizzi. E il più grosso equivoco sarebbe continuare a considerarlo un

(Continua a pag. 6)

Umberto Marvardi

Vincenzo Gemito - Autoritratto

★ ASTROLABIO ★

LETTORI E CRITICI

«Oggi c'è anche del pubblico che non intende essere eretico nè ribelle ma non ama affatto gli si indichi una via da seguire senza dirgliene le ragioni, e magari senza dargliene possibilità di controllarle. Certo, se si tratta di cose proibite dalle autorità, una tale pretesa bisogna abituare chi vuol esser cattolico a non accamparla; e se c'è del pericolo a voler verificare da sè, bisogna bene accendere il fanale rosso.

Però oggi una qualche maggiore responsabilità bisogna pur rilasciarla al pubblico stesso. Vorremmo soltanto che coloro che oggi leggono avessero altrettanta preparazione dottrinale filosofica e teologica quanta ne avevano i lettori del 1500: come è facile per le persone colte di oggi illudersi d'aver sufficiente criterio per giudicare ogni cosa, e non s'accorgono che, come per giudicare un libro di materia specialistica o interessante una specialità, occorre una specializzazione, così per giudicare e rifiutare quel che non è cattolicamente a posto ci vuole una cultura cattolica non comune. A buon conto, i critici cattolici devono far bene intendere che con una lode particolare non intendono rinunciare ad ogni riserva; e il pubblico, anche lui deve ricordarsi che non ha diritto di prendere come avallo d'ogni cosa, una lode particolare; ciò, anche senza pretendere che il critico a un pubblico di non ragazzi, ripeta di volta in volta: badate che non lodiamo se non questo e quanto al resto non ci impegniamo». (G. Valentini, *Fra uomo e uomo*, in *Letture*).

●

Queste parole dell'illustre autore fanno parte di un articolo che andrebbe tutto letto e meditato e discusso da critici cattolici. Abbiamo riferito il passo che suona come autodifesa esplicativa (è l'articolo d'apertura in una Rassegna critica del libro*), perchè anche a noi serve assumere le medesime ragioni a conforto di un'attività che non sempre può citare i propri presupposti. Ma, infine, di che cosa dovremo difenderci, se l'errore inevitabile di giudizio non offusca la volontà e la lealtà di una critica sempre cosciente dei fini? Si capisce che sbagliamo e sbaglieremo, ma se avessimo l'abitudine di ricorrere più frequentemente a guide come il Valentini, sbaglieremmo meno. L'errore nel particolare non sarà mai evitato, perchè molti sono i gusti dell'uomo: il critico saprà ricredersi? La malafede applicata ai testi più ortodossi, sfrutta le incertezze, inventa le illazioni, si concede le deviazioni più pericolose: il critico saprà arginarle?*

Quando il Valentini parla di una «maggiore responsabilità» da rilasciarsi oggi al pubblico, ha tutta l'aria di concedere a malincuore ciò che non potrebbe esser negato con le migliori ragioni di questo mondo: la questione è, dunque, legata ai confini tra libertà e anarchia, e il controllo dei veleni circolanti è ancora da scoprire: un controllo ab intus*; la coscienza diffusa (tutta da creare) che occorra rivolgersi* prima all'indicatore *librario e al critico di fiducia. Che fare? Come fare? Siamo senza dubbio molto lontani dalla risoluzione di questo problema, oltre il quale stanno la medesima unità europea e l'unità cristiana. Bisognerà saper diffondere la certezza che un libro vale, quanto a pericolosità, la medicina che si può vendere soltanto «dietro presentazione di ricetta medica».*

RUSSELL E GLI EROI

«Si fa un gran parlare di civiltà occidentale e del bisogno di difenderla dalla minaccia orientale. Ma pochi, in occidente, si rendono conto di quali siano le basi essenziali di tale civiltà, di cosa sia, cioè, quel che la rende degna di essere difesa. Se avessimo le idee chiare a questo riguardo, la nostra propaganda sarebbe più efficace, e ci sarebbe meno bisogno di invocare a nostra sola protezione la forza delle armi. Quel che l'Occidente ha dato al mondo, è un metodo grazie a cui tutti, praticamente, possono giungere a disporre dei beni materiali utili per la felicità umana, senza ricorrere a orari eccessivi di lavoro, e senza rinunziare al necessario sviluppo culturale. Ciò è reso possibile dal fatto che un uomo può produrre oggi col suo lavoro molto più di quanto gli occorra per vivere. Ma questo sistema è piuttosto precario, minacciato com'è dall'esterno da coloro che l'invidia spinge alla distruzione, e all'interno da coloro che si lasciano tuttora dominare da credenze e passioni appartenenti a età ormai tramontate..... Occorre un cambiamento nel modo di vedere della gente ordinaria: un cambiamento che si pretende a volte dover essere di natura morale, ma che, secondo me, nascerebbe semplicemente da una giusta valutazione dei propri interessi. Certo è difficile suscitare l'entusiasmo su questa base. Supponete di rivolgere a un popolo un discorso press'a poco così: «Se seguite la politica A, metà di voi morranno malamente, e l'altra metà vivrà nello squallore; con la politica B, invece, ci sarà prosperità per tutti». Tutti i moralisti seri insorgerebbero: «Signore, la vostra bassezza è grande. Ci sono cose più importanti della prosperità. Dovrebbe una grande nazione rifuggire dalla sofferenza, se questa è resa necessaria da una grande causa? Giammai! Noi vivremo da eroi, e, se il fato lo vuole, da eroi moriremo». Vi troverete del tutto impotenti dinanzi all'isterismo generato a questo modo: vedrete gli uomini segnarvi a dito sprezzantemente come un codardo, e sarà molto se non finirete linciati». (B. Russel, *La paura dell'intelligenza*, ne *Il Messaggero*).

●

Quale potrebbe essere il cambiamento «nel modo di vedere della gente ordinaria»? Perchè, evidentemente, si tratta anche di un modo di sentire. E' proprio il Russel che allude a «entusiasmo», a «isterismo» e ad altro che non ci sembra tanto un modo di vedere, quanto di non-vedere. Per tutti, vedono e decretano i «moralisti seri»: gli interpreti della storia e i depositari della retorica; e, checchè ne pensi il Russel, hanno cattedre così importanti e accreditate, che, per le vie normali — quelle del pacifico convincimento — non saranno mai giubilati. Ci vuole una rivoluzione; dunque, una guerra, che potrebbe essere incruenta, ma guerra sarebbe lo stesso, perchè si avrebbero vinti e vincitori, esaltati e depressi, nuovi disperati e nuovi entusiasti. A questo punto, si potrebbe riconoscere una fatale giustezza all'opinione crociana e mussoliniana (per citarne soltanto i più vicini interpreti), secondo la quale la guerra è nell'uomo e vivrà quanto la sua storia. Ma ci sorprende l'intuizione chirurgica che si possa amputare la storia dall'uomo, se la guerra non si può. Precisiamo perchè i più non schiattino dalle risa: la storia come intesa fino ad oggi, quella degli eroi, cioè delle vittime dei «moralisti seri». Così che tutta la rivoluzione suddetta, potrebbe ridursi al rigoroso e controllatissimo accordo mondiale, per un insegnamento della storia, intesa, per esempio, alla maniera del Pitkin, come istruttivo racconto dell'imbecillità umana; storia degli errori, che sarebbe almeno divertente; con il cauteloso, anche se arbitrario presupposto, che, fino ad oggi, l'uomo ha sempre sbagliato, non essendoci perciò proprio niente da imparare dal suo passato. Ci si scusi; ma se un filosofo serio come il Russel, sbriga certi argomenti con tanta piacevolezza, perchè non dovremmo anche noi tentare la nostra filosofica barzelletta? Tutto è possibile a questo mondo: si può esser certi che la nostra proposta rivoluzionaria, se trovasse aderenti, troverebbe anche «moralisti seri» a dimostrare che, alla fin fine, dai re, dagli eroi e dagli dèi di Omero, l'uomo non ha fatto grandi progressi morali: che, dunque, la sua vera storia serve a poco (a che la morale non serve a nulla). Altri propose che si studiasse soltanto la vita dei Santi: ma la vita dei Santi dura tutta una vita, e come potrebbe davvero esser proposta all'imitazione quotidiana?

Tolo Meo

UNA NUOVA GALLERIA

Sarebbe interessante e rappresenterebbe, in un certo senso, una scoperta piacevole, tessere la storia di quelle Istituzioni a carattere pratico, che, quasi per un istintivo sentimento umano di contro-partita, hanno pensato a raccogliere opere d'arte, costituire collezioni storico-artistiche, non sempre di carattere documentario, ma più spesso di reale importanza artistica, rinnovando così nei secoli, quello spontaneo mecenatismo che rese possibile la costruzione di stupendi edifici e lo sviluppo dell'arte figurativa. Il dono di trasformare la ricchezza in viva espressione umana e farla rifluire nella storia come forza produttiva di poetiche realizzazioni, ha avuto, sopratutto dal Rinascimento in poi affermazioni splendide: che oggi non se ne sia perduta la traccia è cosa che intimamente consola e dà fiducia nei valori umani.

Ciò accade, infatti, per quel concetto di «decoro» che fu così altamente attuato nella Rinascita, ma che fin dai tempi di Dante e di Giotto si affermava necessario alla «dignità» di vita: e attraverso questa esigenza (che talvolta però viene a decadere sul piano dell'ampollosa retorica), appare chiaro un valore più reale e saldo, quello della necessità di proclamare, con l'esempio, la validità del disinteresse di fronte all'interesse contingente, l'urgenza della bellezza che va oltre la necessità pratica, sazia di se stessa e perciò immobile, nella vita.

Così vediamo, accanto alle figure quasi leggendarie, dei mecenati e dei signori che amarono circondarsi di opere d'arte, Istituzioni di carattere utilitario presentarsi al giudizio dei contemporanei e dei posteri nella salda cornice dello splendore artistico: chi mai entrando nelle sale del «Cambio» di Perugia, simili a scrigni preziosi per le pitture, gli stucchi dorati e i raffinatissimi banconi intagliati al tempo di Perugino e di Raffaello, osa vedere in quell'ambiente soltanto la discussione sui problemi finanziari o le dispute di borsa? Osiamo, anzi, persino pensare che quegli stessi uomini d'affari che avevano l'abitudine di riunirsi nelle ricche e armoniose sale, anche se usati ed abili nei problemi della moneta, sentissero una certa nobile soggezione quando di tali cose trattavano a specchio degli affreschi del Perugino, spiranti grazia ed eleganza, nelle gracili movenze dei personaggi, nelle «grottesche» fantasiose.

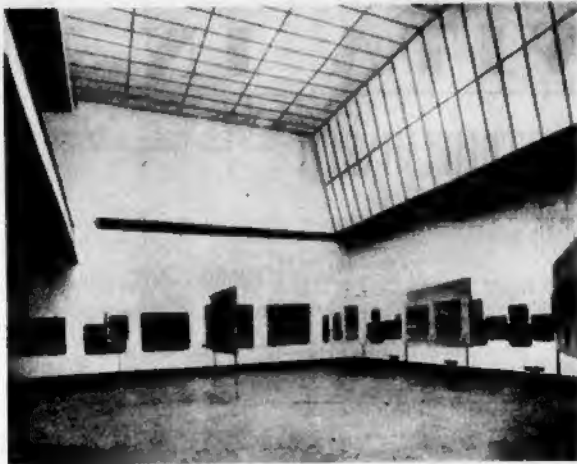
Così, corporazioni di mestieri, Banchi di pegni ed enti finanziari, hanno sempre avuto a che fare, comunque, con l'arte: è raro è il caso, (e in generale nel nostro tempo) che le opere di arte siano rimaste nei forzieri, umiliate nella loro caratteristica di «oggetto di valore» e come contropartita del danaro, giacchè il patrimonio artistico ha pur sempre reclamato il suo vero e inapprezzabile valore di bellezza: per di più, di bellezza che deve esser goduta non egoisticamente, ma dalla collettività; per la quale, nello slancio della creazione, l'artista l'ha prodotta. Arte è canto: è come pensare al canto senza l'intiera umanità che se ne giovi, sentendosi migliore, in quell'atto d'ascoltarlo?

Vedete un po' dove può condurre (ma crediamo legittimamente) il lieto annuncio della inaugurazione d'una nuova galleria d'arte: la «Galleria del Banco di Napoli» che, ospitata nell'antico Conservatorio dello Spirito Santo, sorto nel 1564, ha ridato, per così dire, allo stesso ambiente storico, il suo significato: questo Istituto, infatti, sorse a scopo di beneficenza e l'Arciconfraternita dello stesso nome costruì anche la chiesa dello Spirito Santo, nel 1560 su disegno di Pietro di Giovanni Fiorentino, rinnovata poi dall'architetto napoletano Mario Gioffredo nel 1774, con gusto neoclassico. Nel 1591, nel cortile del Conservatorio, fu aperto un «Banco» detto, appunto, dello Spirito Santo, ampliato nel 1815 da Federico di Borbone: e queste sono, per sommi capi, le origini del Banco di Napoli.

La tradizione umanistica e benefica dell'antica Istituzione, ha trovato nella geniale sistemazione moderna della Galleria d'arte una delle più felici espressioni. La sala di esposizione, che è nell'antico «Oratorio» ha dato modo di offrirci anche un saggio di come oggi si costituisca un ambiente perfettamente ideato secondo le attuali esigenze della «museografia»; e le cure del prof. Bruno Molaioli, Soprintendente alle Gallerie della Campania, sono state quanto mai attente e raffinate. Sicchè, alle mirabili attrattive di Napoli, si aggiunge, per l'amatore d'arte o per il semplice turista di buon gusto, anche questa raccolta: una preziosa galleria che offre un panorama «di scorcio» della pittura napoletana dal Seicento all'Ottocento di grande interesse e novità.

Perchè, infatti (devono aver pensato gli ideatori di questa bella iniziativa), lasciar chiusi nella gelosa penombra dei depositi del «Banco» quadri di Salvator Rosa, del Cavallino, del Traversi, di Gigante, di Morelli, come geloso e inaccessibile patrimonio dell'Ente, quando il valore vero di queste opere è sopratutto nella loro «visibilità»? Inutile dire che, per l'occasione, si è pensato anche a restaurare le architetture, dando agli ambienti un tono di particolare nitore che finisce con l'essere (dobbiamo dirlo?) anche un valido esempio di come potrebber essere tenuti da privati e da Enti, quei molti edifici di Napoli che il conoscitore è costretto a scoprire nel conglomerato caotico (e sia pure «pittoresco») dell'incantevole città.

La provenienza delle opere, che costituiscono la parte più interessante del patrimonio artistico del Banco di Napoli, è varia, ma sempre di prim'ordine, e, del resto, la qualità dei dipinti e disegni ne costituisce la migliore prova: le pitture appartennero a note raccolte private come quelle Chiarandà e Casciaro, molte altre furono esposte più volte in mostre di grande rilievo; ma anche se note agli studiosi, acquistano singolare pregio dall'essere riunite e ottimamente ordinate.

Tra i tipici pittori dell'età barocca di Napoli, Salvator Rosa, è ben rappresentato da una «Battaglia», da un gruppo di «Cavalieri in marcia» e da un vivacissimo bozzetto di «Combattenti» firmato dall'impetuoso pittore e improntato con eccezionale «fuoco» impressionistico. Bernardo Cavallino, l'artista che si stacca dal Seicento decorativo e tumultuoso, per assumere aspetti di aristocratica eleganza ed intima sensibilità, attraverso una materia preziosa e raffinata, è presente nella Galleria con quattro tele: «Mosè salvato dalle acque» già nella raccolta Wenner, «San Paolo e il Centurione», la «Morte di S. Giuseppe» e quella indimenticabile tela che è «Gesù e l'adultera» (anch'essa della raccolta Wenner) tutta carezzata da luci pre-romantiche.

Galleria del Banco di Napoli: La sala d'esposizione

Di Gaspare Traversi, il gustoso pittore che talvolta fu confuso col Bonito, ecco «La lettera segreta» (già attribuita a questo pittore nella mostra di Firenze del 1922) e, più interessante, perchè concentrato in effetti plastici d'una concretezza che sfiora il tono caricaturale, «Il Concerto»; Giacinto Diana è presente con il «Cristo deposto» proveniente dal Monte della Pietà.

Il gruppo delle opere dell'Ottocento presenta quasi al completo i maggiori artisti, dipinti e disegni anche inediti, da Pitloo a Giacinto Gigante (i cui acquerelli rivelano il tocco poetico del maestro) a Nicola Palizzi, G. Esposito, De Nittis.

Di Gioacchino Toma è importante la «Sanfelice deportata a Palermo» nel 1864 che era in deposito alla Galleria di San Martino; mentre altrettanto notevoli sono le tele e i disegni di Domenico Morelli, di A. Mancini, F. P. Michetti, di V. Gemito.

Insomma, come si vede, un insieme armonico ed attraente che viene offerto all'interesse dei visitatori e completa assai bene la visione dell'arte a Napoli, così viva ed originale nei suoi vari aspetti.

Valerio Mariani

Salvator Rosa: Combattenti

ALBERTINE SCOMPARSA

Giulio Einaudi va annoverato tra i primissimi editori italiani per l'eccellenza della produzione sia nel senso dell'alto valore letterario e scientifico delle pubblicazioni, sia nel senso del decoro e dell'eleganza di esse. Ciò è noto a tutti, e non abbiamo bisogno d'insistervi. Ma, a questa nota di superiore distinzione, crediamo doveroso aggiungerne un'altra: egli è forse il più coraggioso fra i coraggiosi suoi colleghi.

Einaudi è stato, infatti, l'unico editore italiano che abbia assunto l'audace iniziativa di pubblicare la traduzione completa della *Recherche du temps perdu* di Marcel Proust, iniziativa che altri editori avevan tentato di realizzare parzialmente, timidamente, e che, non avendo dato troppo brillanti risultati, era, insomma, nata morta. L'incertezza nell'impegnarsi a fondo si basava su questa serie di paurose congetture: Proust è un autore difficile, e più difficile ancora è tradurlo; i non molti italiani capaci di affrontarne la lettura sono degli intellettuali, dei raffinati, dei *clercs* i quali, Proust se lo leggon nel testo, senza bisogno di una versione; la massa, su cui ogni editore deve contare, per poter ottenere che il forte capitale impiegato nelle spese rientri con la dovuta sollecitudine nel numerario dell'azienda, non darà alcun affidamento di successo, e preferirà orientarsi verso autori più alla mano...

Einaudi ha trasformato tali congetture in incognite, e le incognite ha superato col coraggio proprio degli audaci, gettandosi a capo fitto nella grande impresa, ma, s'intende, usando tutti gli accorgimenti tecnici di chi, sì, osa, ma non per questo vuol proprio rompersi il collo.

Innanzi tutto, ha stabilito una celerissima realizzazione del piano editoriale (che, iniziatosi nel marzo del 1949, entro l'anno sarà portata a compimento), affidando non ad un solo, ma a più traduttori, il compito della versione delle varie parti dell'opera; ha saputo sceglierli tra i migliori che la *piazza* poteva offrire, ed in modo da garentire una sia pur relativa omogeneità del dettato; ha curato la veste editoriale, inserendo la *Ricerca del tempo perduto* nella collezione dei *Supercoralli*, tra le più belle che escono dalle sue officine e che, adorna in copertina di intonate riproduzioni dei pittori impressionisti francesi, è, rilegata in cartone e costola di seta, molto più vicina ad una edizione di lusso che non ad una edizione economica; ha cercato, infine, di tenere il prezzo quanto più basso possibile.

In questi giorni è uscita la sesta e penultima parte della traduzione del colossale romanzo, che nel testo francese consta di quindici volumi, e che s'intitola: *Albertine scomparsa*, sotto la riproduzione di un celebre dipinto di Renoir, raffigurante delle ninfe al bagno. La versione è stata curata da Franco Fortini il quale, pur essendo rimasto fedele alla scrittura proustiana ed avendo procurato di renderne al massimo il complesso contrappunto sintattico, si muove in quel ginepraio di parole con scioltezza e disinvoltura, ed avvicina più che può lo stile francese allo stile italiano, ma lungi dal commettere licenziosi arbitri e peccaminose infedeltà. Non si tratta, dunque, di una traduzione *a calco*, criterio adottabile nella prosa scientifica (come, ad esempio, dei sistemi filosofici) o nella poesia (come, ad esempio, nel caso dei *Poemi* di Edgar Poe tradotti da Stephane Mallarmé), ma non nella prosa letteraria (come, ad esempio, per Balzac), dove un certo scarto tra termine e termine, tra costrutto e costrutto, si rende indispensabile. Possiamo comunque affermare che la versione del Fortini è tra le più pregevoli e tra le più degne di lode.

ALBERTINE SCOMPARSA comprende quattro capitoli: *L'affanno e l'oblio; La Signorina di Forcheville; Soggiorno a Venezia; Nuovo aspetto di Robert de Saint-Loup.*

Questa parte del romanzo, sebbene non presenti la perfezione stilistica delle precedenti, in quanto la sopravvenuta morte dell'Autore ne impedì la revisione, è tuttavia una delle più ricche di eventi agli effetti della vicenda, e quella in cui già si delinea la catastrofe, che avrà la sua conclusione nel *Temps retrouvé*.

La scomparsa di Albertine dalla casa di Marcel, il protagonista, che ha fatto della giovinetta una vera e propria prigioniera — di qui il titolo della parte precedente: *La prigioniera* — era già stata annunciata alla fine di quest'ultima: è, come sempre, è una grossa bomba che scoppia. Il sospetto che Albertine abbia *mauvais genre* ha ingelosito alla follia il suo giovane amico; e il sospetto si aggrava di fronte alle contraddizioni in cui Albertine cade. Ma, nella tema ch'ella lo abbandoni, egli stesso finge di voler rompere ogni rapporto: interrogatorio, scene, rappacificazione, seguiti da un nuovo interrogatorio e da una nuova decisione di farla finita per sempre, ma quando a lui più sembrerà opportuno... E' a questo punto che Marcel ha appreso dalla fedele Françoise che Albertine se ne è andata, lasciando una lettera, e da questo punto ha propriamente inizio *Albertine scomparsa*.

•

La scomparsa di Albertine provoca nell'animo del protagonista, che aveva già stabilito di troncare la relazione e partire per Venezia, una disperazione tanto più atroce quanto meno prevedibile. «Quel che avevo creduto non fosse nulla per me, era, semplicemente, tutta la mia vita. Come c'ignoriamo!», dice il narratore protagonista. Il quale, col cuore lacerato dalla passione, apprende che Albertine è in Turenna, presso la zia. Che fare: correr senz'altro da lei, o, intanto, spedirle un telegramma? L'amor proprio, l'impegno a ben giuocare la difficile partita, lo immobilizzano. Meglio affidare all'amico Robert de Saint-Loup la delicata missione di convincer Albertine a ritornare.

Marcel, tuttavia, se da un lato desidera che ciò avvenga al più presto, dall'altro ne teme le conseguenze; ed ha il presentimento che un giorno anche l'amore per Albertine, come quello per Gilberte, per la duchessa di Guermantes, per la nonna, fatalmente cadrà nel pozzo dell'oblio.

Nonostante questo, la gelosia aguzza il suo desiderio di rivedere, di riavere Albertine; e, sacrificando l'amor proprio, Marcel le invia un dispaccio per scongiurarla a ritornare, a qualsiasi condizione. Ma Albertine non ritornerà più: ella è morta, in seguito ad una caduta da cavallo!

Un nuovo dolore, allora, sconosciuto e lancinante, imprevisto e inverosimile, devasta il cuore del protagonista: l'idea ch'egli non rivedrà mai più la sua Albertine, della quale, in casa e fuori, tutto, nei minimi particolari, ormai gli parla. Tuttavia, la gelosia non gli dà pace, neppure dopo la morte della giovinetta, e l'inchiesta inesorabile riprende, per sapere, per accertare se il vizio di Albertine fu o meno un fatto reale. Ed ecco, il narratore manda Aimé, il *maître* del *Grand Hotel di Balbec*, prima in questa stazione balneare e poi in Turenna, allo scopo di appurare la vita segreta ivi condotta da Albertine; ed il messo ritorna, riferendo qualche dato positivo, da cui si desume che, come tutte le giovani esistenze predestinate ad immatura morte, la *jeune fille en fleurs* voleva godersi, a suo modo, la vita!

Il secondo capitolo è dedicato alla *Signorina di Forcheville*, la quale non è altri che Gilberte, la figliuola di Swann e di Odette che, rimasta vedova, ha sposato il signor di Forcheville. Gilberte, erede di una immensa fortuna lasciatale da un parente del padre, adottata da Forcheville e divenuta un ricco partito, è vezzeggiata ed ammessa in quel *Faubourg Saint-Germain* che, vivente Swann, era stato inaccessibile non solo alla madre, ma a lei stessa. Ed ora rinnega il nome del padre, facendosi chiamare, e firmando: *G. S. di Forcheville*.....

•

Il terzo capitolo descrive il soggiorno di Marcel a Venezia, dove si è recato in compagnia della madre, capitolo che per noi italiani riveste un particolare interesse non solo per l'eccezionale pittura degli aspetti veneziani, ma anche perchè, ad un certo punto, s'inserisce nella narrazione un episodio di politica italiana, in cui han parte Giolitti e Sonnino. Ma l'incanto della magica città crolla come uno scenario di carta per un improvviso mutamento dello stato d'animo del protagonista, mentre una banale voce di canzonettista canta, da una gondola: *O sole mio!*

Nel quarto capitolo si sciolgono molti nodi della vicenda: Robert di Saint-Loup sposa Gilberte; il marchese di Cambremer sposa la signorina Oleron, nuora di un gilettajo adottata da uno dei principi di Guermantes, il famoso barone di Charlus. E' perciò un rivolgimento dei tradizionali costumi dell'aristocrazia francese e l'instaurazione di un nuovo ordine sociale, che preludono alla catastrofe del *Temps retrouvé*.

Chi dunque ha letto i precedenti volumi della *Ricerca del tempo perduto* troverà in *Albertine scomparsa* pagine di supremo interesse sia per quanto attiene alla ossessionante introspezione psicologica, che costituisce una delle caratteristiche fondamentali di tutta l'opera proustiana, e sia per quanto riguarda gli imprevisti sviluppi del singolare racconto.

Renato Mucci

Concorso premio pro-Campione

La Pro Campione, interpretando l'importanza del problema turistico per l'economia italiana, d'accordo con la Rivista di politica sociale «Idea», ha incluso tra le sue iniziative, un concorso premio per monografie, sul seguente tema:

L'Economia turistica italiana e i mezzi più idonei per promuoverne l'incremento.

Le monografie, dello sviluppo massimo di un centinaio di pagine dattiloscritte, dovranno illustrare i vari aspetti economici e finanziari di un futuro incremento del turismo in Italia, come mezzo di valorizzazione delle energie naturali e lavoratrici del paese, agli effetti di un crescente contributo all'equilibrio dei nostri cambi con l'estero. La trattazione dovrà tener conto in modo precipuo della situazione italiana. I riferimenti brevi ad iniziative straniere, degne di nota, dovranno solo servire a meglio illuminare la funzione positiva o le insufficienze di strumenti e sistemi del turismo italiano. Le relazioni, contrassegnate dal nome, cognome e indirizzo dell'Autore, dovranno essere recapitate alla *Presidenza della Pro Campione* - Campione - Como, entro il 15 settembre 1951. A giudizio insindacabile della Commissione giudicatrice saranno assegnati i seguenti premi: un 1° *premio di lire* 350.000; un 2° *premio di lire* 250.000; un 3° *premio di lire* 150.000.

L'aggiudicazione e la consegna dei premi sarà fatta entro il 15 ottobre 1951 a Campione, in occasione delle varie manifestazioni di quella città.

Per informazioni rivolgersi alla Direzione della Rivista «Idea», via del Corso, 18, Roma.

NOVITÀ IN LIBRERIA

EPISTOLARIO GOZZANO-GUGLIELMINETTI

Può darsi che ai giovani delle ultime leve letterarie dicano poco o nulla questi due nomi, Guido e Amalia: ma c'è ancora, certamente, chi per essi, senza alcun bisogno del cognome, come erano in voga un tempo, evoca davvero una specie di musica di foglie morte — una epoca, un costume, un gusto, tutto un mondo che si direbbe ormai bell'e sotterrato. Sotterrato però, fino ad un certo punto; poichè molti casi o indizi che si vengono registrando oggi nel campo dell'arte, del costume e dell'etica si richiamano, fatalmente, a ciò che accadde trenta o quarant'anni fa, se è destino che nulla avviene invano e che ogni presente abbia un suo passato.

Guido Gozzano e Amalia Guglielminetti sono nel bel centro del Novecento — ossia, per intenderci meglio — alle origini di questa crisi spirituale e letteraria della quale si fa un gran discorrere senza che si sia riusciti a definirla o a individuarla.

Non sarebbero, questi, accenni da fare a proposito di autentici poeti e di irresistibile poesia, ma è che la fama di quei due, più che all'assoluta e indiscutibile poesia, è affidata a spunti e a occasioni che, pur traducendosi spesso in versi, non sono schietta — cioè universale — poesia, ma valgono e restano come documento di un tempo, di una mentalità, di una maniera, di uno stile.

Il Gozzano e la Guglielminetti sono sempre stati, per lo più, gli autori dei momenti sentimentali, delle tenerezze nostalgiche, degli stati crepuscolari, dei trepidanti sospiri o (specie la Guglielminetti) degl'irrefrenabili ardori, delle allarmanti accensioni dell'istinto, delle seduzioni travolgenti. Direi che in quei due poeti, da parte dei più, non si è visto altro: o lamentosa malinconia (per il Gozzano), o passionalità rabbiosa, febbre dei sensi (per la Guglielminetti). E così, a furia di andar dietro al sentimentalismo e alla sensualità, si è perso di vista quel tanto di vera poesia, che l'uno e l'altro racchiudevano: e ci si è incantati dietro a ciò che essi significavano in rapporto alla loro epoca e al loro ambiente. Gli studiosi, per quanto li riguarda, ci hanno messo in loro mano: e, invece che sui caratteri di quella poesia, si è indagato sulla psicologia degli scrittori e dei loro contemporanei. Se i risultati di queste ricerche sono modesti per ciò che importa la vera realtà poetica del Gozzano e della Guglielminetti, sono rilevanti per quest'altro aspetto. Sono rilevanti ed anche curiosi: poichè, qualche volta, ci menano dove non avremmo immaginato: e ci inducono, per esempio, a conoscere un Gozzano tutt'altro che sentimentale, ma arido e scettico, egoista e insofferente: come, a proposito della Guglielminetti, una donna niente affatto maliarda, ma appassionata, umile sincera.

Insomma, il Gozzano fu tenero o fu aspro, fu un sentimentale o un apatico? e come fu la Guglielminetti?

Ci siamo venuti da un pezzo affaticando dietro le piste e le conclusioni più complesse, ed ecco che tutto si rischiara, e con molto fondamento, per ciò che i due poeti hanno di se stessi scritto nelle *Lettere d'amore*, che si sono scambiate dal 1907 al 1910 circa, e che il Garzanti ha pubblicato in questi giorni. A noi, francamente, pare che questo epistolario sia un documento dei più notevoli, non solo per la psicologia dei due poeti, ma appunto perchè s'intende meglio il colore di un'epoca, e si ritrovano, come si diceva dianzi, le origini della crisi spirituale e artistica del nostro tempo.

Nel 1907, proprio nella prima di queste lettere pubblicate, la Guglielminetti scriveva, fra l'altro, al Gozzano: «Il rimpianto di ciò che fu, e l'ansia di ciò che non è ancora e il sottile tormento del dubbio, e l'ebbrezza folle del sogno, tutte le cose belle e perfide di cui noi poeti si vive e ci si avvelena».

Non si poteva stendere una diagnosi così sicura e rapida, ma anche così vissuta, del male cha ha ormai penetrato tutto un ambiente: di questo male, che è esaurimento o stanchezza e per cui si hanno oscuri presentimenti. Ci si trova in una specie di vuoto morale, dove appena è possibile avvertire una bellezza e una verità svanite (manifestatesi nell'epoca precedente) e preavvertire che qualche cosa di grosso succederà, spaventevole e diverso. Quindi, rimpianto per il passato irrepetibile e dolce, e paura per il futuro che si annunzia carico di bufera. Fra l'uno e l'altro momento ci si sente disoccupati, senza impegni, invasi soltanto da quella nostalgia e da quel terrore. Ma la disoccupazione, la mancanza d'impegni portano, fatalmente, al dilettantismo, al vago sentimentalismo, all'aridità e allo scetticismo, all'irrequietudine. Chi vive nel nulla può soltanto rimpiangere la fede d'altri tempi e di non aver vissuto allora: e, d'altra parte, sente che allo stato attuale seguirà un periodo spaventoso. Ma, intanto, che fare? Disperarsi non giova. Nulla giova. Occorre solo un certo coraggio, perchè si possa vivere in quel vuoto, in quell'intervallo — ricordando il meglio e aspettando il peggio. Un vero e proprio impegno — che è delle età spiritualmente piene — è, ripeto, incompatibile col vuoto e con la disoccupazione: più adeguato è il dilettantismo.

Non è un'idea mia: chè la ritrovo espressa dallo stesso Gozzano «... per quel gusto che tu mi conosci per le cose modeste: una specie di dilettantismo di umiltà letteraria».

Ma quasi tutto ciò cui ho accennato si ritrova, o velato o senza mezzi termini, nelle lettere di Guido e in quelle di Amalia. Non so resistere alla tentazione di documentare con le loro parole. Per esempio, ecco una prova dell'aridità sentimentale di Guido: «Io non sono innamorato che di me stesso; voglio dire: di ciò che succede in me stesso».

E, se è possibile, ancora più esplicitamente in un'altra lettera ad Amalia: «Ragiono, perchè non amo; questa è la grande verità. Io non ti ho amata mai. E non ti avrei amata nemmeno restando qui, pur sotto il fascino quotidiano della tua persona magnifica; no: avrei goduto per qualche mese di quella piacevole vanità estetico-sentimentale che dà l'avere al proprio fianco una donna elegante ed ambita. Non altro. Già altre volte ti ho confessato la mia grande miseria: nessuna donna mai mi fece soffrire: non ho amato mai: con tutte non ho avuto che l'avidità del desiderio, prima, e una mortale malinconia, dopo.....».

Qui, l'unica tragedia che si manifesta è quella dello vanità estetico-sentimentale, di una grande miseria, della mancanza d'impegno, appunto del vuoto. O come si fa a dire a una donna che si ama: «Peccato che non siate un uomo!» Va bene che la Guglielminetti risponde: «Voi rimpiangete che io non sia un uomo. E io rimpiango anch'io intensamente»; ma Amalia si spiega meglio, con più umanità, certo con sentimento: «Almeno potrei far valere il meglio di me stessa, dare a ciò che amo la mia forza più buona, dare a voi una fraternità non solo di parole vane». E' tutt'altra cosa, come si vede. Amalia, per esempio, non arriva mai a dire a Guido ciò che si legge in una lettera del Gozzano a lei: «Scrivetemi, Amalia, ma cose frivole, e non parlatemi, se potete, della vostra anima triste: non saprei consolarvi, non vi capirei, forse, nemmeno, in questa mia grande serenità».

E tanto meno avrebbe osato ciò di cui Gozzano fu pure capace, esortandola a correre una nuova avventura e indicando il successore. A proposito poi del dolore, che è stato uno dei motivi principe, quando si è discorso del Gozzano, ecco quel che egli ne scriveva: «Amalia, povero mio buon compagno, eccoci di fronte al Dolore, *che la nostra giovinezza ignorava tuttavia*».

In fondo, diciamo la verità, chi ne esce peggio, da questi documenti, è Guido, non Amalia. Amalia sapeva bene quel che si diceva quando osservava: «L'uomo è pauroso per superbia e riflessivo per calcolo: desidera un momento, non s'innamora che quel tanto di tempo che basta per scrivere e per suggellare la speranza di un bacio. La donna affronta tutto quanto desidera per amore o per curiosità; va incontro all'ignoto e gode del pericolo».

Il Gozzano ha, naturalmente, anche lui i momenti buoni: quando si è sentita con la nostalgia, cioè con la poesia. Ma ora, a proposito di queste lettere, si voleva badare più al documento che alla poesia. E voglio anche aggiungere che quando conobbi personalmente la Guglielminetti, così desolata e così devastata che non ebbi il coraggio di nominarla in tutte lettere nello scritto in cui raccontai quella visita, mi diede, avanti tempo, la rappresentazione fisica del punto cui saremmo pervenuti e di questa nostra crisi. Essa aveva compiuto in sè, partendo da certe premesse, quel processo cui l'arte e le forme ideali sarebbero arrivate più tardi. Ora, se ci ripenso, me la raffiguro proprio come se mi dicesse: — Io sono l'immagine del domani.

Del domani, che è questo nostro oggi.

Luigi M. Personè

EN ONCE AÑOS DI DIONISIO RIDRUEJO

Un libro, «En once años», destinato a rimanere sullo scrittoio del lettore per molto tempo, e non per pesantezza, bensì per densità e raffinatezza di contenuto e d'espressione, come quelle pregiate bottiglie di antica data, delle quali si versa il liquore agli amici più intimi, in momenti particolari. In verità il frutto di undici anni di costante lavoro (gli undici anni giovanili, dai ventitre ai trentatre) da parte di un poeta degno di tale nome, non è bazzecola da leggere tutta d'un fiato.

Maestro della musicalità dei ritmi, si direbbe che Dionisio Ridruejo abbia il temperamento artistico dei grandi sinfonisti tedeschi, i quali, stabiliti dei temi, badano più all'elaborazione tematica che alla ricerca di motivi nuovi. Ma accanto alla strumentazione sinfonica che caratterizza lo svolgimento soggettivo del nostro, appare nel Ridruejo la forma drammatica in raccolte come «Fabula de la doncella y el rio», (1935) ove la «Ronda de las estaciones» e «Los cortejos» offrono monologhi e dialoghi di fiori, esseri naturali e umani, e la descrizione soggettiva funge da preludio al discorso rappresentando stagni, riti e silenzi. I motivi sono classici e risalgono alla tradizione garcilasiana e di lì sino al Petrarca: l'amore e i suoi rapimenti, tormenti e gioie. Sono pure i temi del «Primer libro de amor» (1935-1940), che comprende «Sonetos», in cui, malgrado la brevità e compiutezza dei componimenti, è assicurata la continuità della voce nello svolgimento in vari tempi del motivo sentimentale.

Nel primo di tali tempi, «Memorias del amor», i momenti di amore, distillati attraverso il ricordo, sono delicatamente disegnati e ancorati a ritratti di colombe, a sere tra i pini. Quando non è nostalgico ricordo, l'amore è irrealizzato sogno: «Es, si en olvidos dolorosos entro, / tu voz jamas oida la que grita», «Amor desierto», secondo tempo dei «Sonetos», è l'attesa dell'amore annunciato e pure la professione d'amore del poeta: «Yo soy la tierna voz enamorada / triste en las Ramas de mi sol desierto». Il terzo, «El dolorido sentir», è tempo di apparizioni disegnate con levità di Dolce stil novo: «avanzabas, esbelta y matutina, / de oro gentil vestida y coronada». Il tema si sviluppa nel quarto tempo, «Advenimiento de un nuevo amor», e al quinto, «Reloj de sonetos por un dia de amor», in cui il giorno d'amore è così intenso di delicati stati d'animo, da permettere solo a pochi lettori di rilevarne le sfumature e i passaggi.

Accanto alla musicalità dei ritmi e al delicato ricamo coloristico dei versi amorosi, il Ridruejo manifesta il senso plastico e architettonico della realtà. I «Sonetos a la piedra» sono statue e cupole e ponti intagliati nella resistenza della materia con scalpelli di parole e inventati da fatiche umane.

«Poesia en armas» (Quaderni della campagna di Russia, 1941-1942), non ha nulla della semplice notazione diaristica o autobiografica, offrendo canti popolareschi riecheggianti García Lorca («luna, nueva luna / acabada y llena / luna de mi noche / militar en vela») accanto a strofe tetrastiche di endecasillabi e settenari di impegno lirico notevole per ricerca interiore, come «Canto secreto»: «A veces me florece un tiempo nuevo / un ala matinal sobre la frente, / una esperanza candorosa y fértil / que me aclara y rehace».

Con «En la soledad del tiempo» (1934-1944) il temperamento pensoso e solitario del Ridruejo, dalle prime meditazioni amorose in forma di rapimenti e trasalimenti, passa a soliloqui di natura metafisica: «La muerte va enriqueciendo / tu corazon forma a forma / instante a instante; algun dia / se saciara su redoma / y la Eternidad sera / el colmo de aquella hora».

Tutti gli elementi della poesia del Ridruejo, la musicalità narrativa, la drammaticità lirica, la plasticità costruttiva, confluiscono nelle otto grandi elegie finali del libro, paragonabili a otto moderne sinfonie poetiche. La meditazione retrospettiva di «Umbral de la madurez» ci indica il ricordo e la speranza come uniche possibilità di vita, e proclama solo la dignità del pianto consumato in silenzio al cospetto di Dio. Conoscevamo il Ridruejo interiore che scava in se stesso la sua verità. Le due elegie alla terra e quella al mare ci rivelano un essere aderente alla natura, sì da poterne intravvedere la poderosa storia e di lì misurare la propria piccolezza: «Un miedo, un pobre miedo me hundia sordamente, / un miedo de no ser sino raiz y polvo...».

L'«Elegia ante la mar», nel ritmo dell'endecasillabo e nella contemplazione dell'eterno fluire e della morte, ha accenti che riecheggiano. Il cimitero marino di Valery. Ma il Ridruejo, poeta religioso e cattolico, in luogo dell'annullamento nella perenne natura, sta «Solo y par, con el vago sabor del Paraiso, / ante el dolor del parto, la fatiga del surco / y el hambre dolorosa de Dios en la memoria». Poeta, e non teologo, il Ridruejo non ragiona ma interroga: «Todo habrá de pasar morir, fundirse? / Todo sera anegado para quel el hombre vuelva / a ganar su destino de paloma / que nace y torna al arca con un ramo de olivo?». La domanda posta nella settima elegia, «Todavia», trova risposta affermativa nell'ultima, «Oracion de la calma». Il destino umano si compie in una vita che è esilio e confluisce a Dio. Un Dio nettamente cattolico e trascendente, ben diverso dal panteistico Dio rilkiano, ma ugualmente invocato e presente, sì da permettere la risoluzione dello interiore dramma umano nella calma della preghiera: «Solo porque Tu eres, porque quieres, / canto, Señor, en calma».

Mariella La Raja

IL PREMIO DI AMSTERDAM AL PROF. PIGHI DI BOLOGNA

Il premio di poesia latina con medaglia d'oro nella gara internazionale hoeufftiana di Amsterdam è stato assegnato per il 1951 al prof. G. B. Pighi dell'Università di Bologna. Vittoria di un italiano: è tanto più rallegra i bolognesi, che la vedono conquistata da un maestro onore e vanto della cattedra di lettere latine nel nostro Ateneo. Egli continua così un'invidiata tradizione che, sull'esempio del Pascoli, del Gandiglio e dell'Albini, accompagna la severità della più aggiornata dottrina scientifica con gli allori delle vittorie poetiche.

In tempi di corsa frenetica in tutti i sensi è cosa per sua parte interessante e significativa che da più d'un secolo la gara internazionale di Amsterdam chiami annualmente a raccolta da ogni paese buon numero di partecipanti (non certo quanti ne chiamano gli agoni di sport e di politica: non ci mancherebbe altro!) a misurarsi per una competizione serena in una particolarissima oasi di intesa spirituale.

C'è chi si chiede: — Versi latini a questi lumi di luna? Poeti vivi in lingua morta? o non piuttosto anacronistici combinatori di mosaici letterari? — Eh sì, ci saranno, ci sono anche di questi, più o meno abili in giochi di riesumate eleganze. Ma è come chi chiedesse: — Nessun poeta morto in lingua viva fra i partecipanti ai modernissimi concorsi che la moda moltiplica con lusso di *réclame* e premi vistosi? — In verità nulla di più anacronistico, nella sfera del pensiero e dell'arte, che l'astratta lite fra presente, passato e futuro: oggi scienza e coscienza ripudiano gli angusti concetti statici di tempo e spazio, e sempre l'arte — l'arte e non l'artifizio sotto qualunque insegna programmatica — rivendica lo svincolamento da arbitrarie limitazioni nella scelta degli argomenti e dei mezzi espressivi.

Ecco qui: proprio per il valore poetico e non semplicemente letterario il lavoro dell'insigne latinista Pighi va segnalato alle persone colte, oltre la cerchia degli specialisti. Intanto non vi si fa mostra di virtuosità per l'ambizione di tradurre, o travestire, la modernità alla latina. Il soggetto, di libera invenzione, è romano, suggerito da una personale e viva intuizione del mondo antico. La lingua latina, diventa nell'autore connaturale per assoluta padronanza e docile dimestichezza, sgorga fresca, garrula, vivace con immediatezza nativa. Il suo uso è pertanto intrinsecamente giustificato e completa fantasticamente e realisticamente la illusione.

Siamo a mezzo agosto del 194 av. Cr. in Roma, dove nel prossimo settembre deve rappresentarsi in occasione dei Ludi Romani una nuova commedia di Plauto, il *Rudens* (la Gomena), la quale prende il titolo dalla fune legata intorno a una valigia che racchiude un cofano coi segni di riconoscimento di una giovane donna, nata libera ma rapita dai pirati e venduta schiava. Per la esecuzione rimane solo da ottenere dagli edili il benestare, e a tale scopo il commediografo è andato a legger loro il copione. Di qui prende le mosse l'argomento, che il Pighi, trattandosi di Plauto, svolge in forma poetica di commedia breve: prima novità, questa, nella gara hoeufftiana solita a vedersi presentare liriche o poemetti narrativi o descrittivi. Altra novità è la musica, che comprende tre grandi arie o cantate, un preludio e due interludi o intermezzi con un'orchestrina invisibile di alcuni violini, un violoncello, un flauto, un'arpa. Anche la musica, su ritmi antichi con melodia moderna, è stata composta e trascritta in partitura dal Pighi, che altresì in questo campo ha competenza specifica. Alla parte musicale s'accompagna l'agile varietà dei metri lirici che si inseriscono e fondono i loro diversi toni con ciò che più importa, il dialogo vivacissimo.

Personaggi: il poeta e regista Plauto e il musicista Marcipor. Mentre questo ultimo è lì sul marciapiedi davanti all'ingresso di casa sua, arriva Plauto su tutte le furie dicendo che ormai non resta altro per loro che andare a subissarsi insieme. — Che c'è? Sei innamorato o ubbriaco? — C'è che ora si fanno edili gli asini, e sentenziano che la mia commedia non si regge e la tua musica non va. — A quella esplosione l'amico, più calmo, con facezie e motti l'invita a entrare: là si rifletterà bevendoci su.

La scena è adesso nella stanza di soggiorno, il tablino. Plauto beve e si sfoga; la sua narrazione è una animatissima scena nella scena: quel panciolne dell'edile Serrano s'è degnato ascoltar sì e no qualche brano sonnecchiando, ha divagato su altro argomento, ha stroncato parole e musica del primo cantico (cambiare, cambiare!); poi secco e urtante l'ha mandato via. In quella esposizione balzano davanti le macchiette degli edili, soprattutto di Serrano, con esilarante verismo rappresentativo. Marcipor, che gli ha tenuto bordone con battute di interruzione e commento, rabbonisce l'amico, lo accontenta nel ricantargli la lirica condannata, e accortamente, per eccitarlo a sostituirla come egli solo sa e può, gli fa sentire una canzone alessandrina testè giuntagli, ultima moda. Plauto non lo lascia finire, interviene: scrive metà del nuovo cantico di getto. Si entusiasma l'altro a sua volta e con eguale impeto si butta a musicarlo. Intanto il poeta ha terminato e, mentre il musico ricerca le note per l'ultima parte, Plauto dipinge sulla tavola col vino e col dito la caricatura dei due edili impiccati con la gomena, con la gomena vittoriosamente riparata (*Rudens resartus*). E' la sua vendetta allegra.

Avvincente e rapida l'azione in sei scene, precedute dal preludio e seguite da una scena o quadro di chiusa, in cui sola compare la giovane donna del *Rudens* plautino, che immobile eseguisce la sua grande aria quasi consacrazione glorificatrice per la vittoria del poeta.

I caratteri sono felicemente delineati, quello di Plauto in particolare, impulsivo ed estroso, innamorato dell'arte e cosciente di sè in conflitto con la incompetenza giudicante e boriosa; il dialogo è tutto scintillante di brio. Anche a un lettore mal disposto ogni diffidenza pregiudiziale cade dopo poche battute e dà luogo prima alla sorpresa, poi all'attrattiva e al godimento: tanta è la vivezza, la verità, la spigliatezza festevole.

Lorenzo Bianchi

● Come è già stato ufficialmente annunziato, il XXX Congresso dell'Istituto si terrà a Palermo nei giorni 29, 30 e 31 del mese di ottobre 1951.

Al Congresso potranno prendere parte tutti i soci in regola con la quota del 1951. La tassa d'iscrizione fissata in lire 700 potrà essere versata entro il 15 settembre p. v. sul conto corrente postale del Comitato di Palermo dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano (n. 7-5536).

Argomento del Congresso sarà: «Il decennio di preparazione». La discussione si articolerà sui seguenti tre temi: 1°. «Giornalismo e opinione pubblica in Italia durante il decennio di preparazione»; 2°. «Il problema italiano e la Europa durante il decennio di preparazione»; 3°. «Aspetti e problemi speciali o locali durante il decennio di preparazione».

L'INSEGNAMENTO DI PERUGIA

In qualunque parte del mondo ci si incontri con uno straniero che, guardandovi nel volto con occhi brillanti, cerchi di porgervi il suo miglior saluto nella dolce e forte lingua d'Italia, c'è da scommettere di identificare in lui qualcuno che fu studente all'« Università per stranieri » di Perugia, perchè ciò che questi « borsisti » o semplici frequentatori stranieri apprendono a « Palazzo Gallenga » non è soltanto una pronta e ricca conoscenza della lingua e della cultura italiana, ma il segreto che sta tutto nel desiderio di esprimersi « spontaneamente » nel nostro stupendo idioma.

Si osserverà, infatti, che la conoscenza d'una lingua è, in generale, assunta a fini pratici e quindi non tanto disinteressatamente, quanto in rapporto agli scopi necessariamente utilitari di chi si sobbarca ad una simile fatica; sicchè il giovane commercialista o il tecnico puntano sulla possibilità di servirsi del nuovo linguaggio per accrescere e sviluppare il proprio lavoro; ma è raro il caso di chi cerchi di intendere la bellezza di un nuovo modo di esprimersi e di comprendere una civiltà fino a quel punto muta al suo spirito.

Questa specie di miracolo avviene invece a Perugia, fin da trent'anni or sono quando si iniziavano i primi corsi ideati da quel campione di cavalleresca intelligenza e umanità che fu Astorre Lupattelli. La tradizione d'uno « studio » di gusto umanistico a Perugia si riallaccia alle stesse vicende medioevali della storia cittadina che va giustamente fiera di quel privilegio, concessole da Clemente V nel 1308, che la poneva tra le prime città italiane di stampo universitario, che ospitasse un Ateneo indipendente e ufficialmente riconosciuto; ma tale privilegio era la giusta conclusione d'un eccezionale spirito di iniziativa culturale ed artistica coronata, sulla fine del Duecento, dalle splendide architetture e da quella « Fontana maggiore » simbolo della città in cui, attraverso la pietra, non parla soltanto l'orgoglio politico, ma la consapevolezza d'un livello culturale e artistico in gara con Siena e Firenze.

•

Con ciò si è detto come, allo straniero che giunge a Perugia non per passarvi il tempo strettamente necessario indicato dalle guide turistiche, ma per impadronirsi della lingua italiana e della cultura storico-artistica del nostro paese, la città nel suo singolarissimo aspetto, e quel « palazzo Gallenga » di cui ha sentito parlare quasi favolosamente, si presentino ad accoglierlo come in un vero « ambiente » in cui vivere e lavorare è piacevole e l'apprendere par sorgere per spontanea gemmazione dal proprio spirito e dalla propria intelligenza.

Il « Palazzo Gallenga » infatti, resta nella fantasia e nella nostalgia degli studenti come qualcosa di incantato, come un palazzo di sogno, nè è da escludere che, oltre al fervido periodo che essi vi passano della scoperta di se stessi e del mondo circostante, (attraverso una cultura finalmente libera e stimolante), influisca sul valore fantastico del bellissimo edificio il suo aspetto settecentesco che, con raro equilibrio, raggiunge la sontuosità decorativa senza ricorrere a bizzarrie e leziosaggini.

Costruito tra il 1740 e il 1758, su progetto di Francesco Bianchi romano (che aveva lavorato a Palazzo Doria) per opera di Pietro Carattoli architetto e decoratore perugino, il grande palazzo, voluto dal marchese Giuseppe Antinori sul luogo dove sorgeva un più modesto edificio, si accampa, a sfida dell'arco etrusco e delle possenti mura a blocchi, con la sua solida e aristocratica mole, quasi fosse sorto d'improvviso in una notte, dalla vallata sottostante. E, seppure la sua struttura imponente venne a turbare i rapporti con la maestà arcaica della cinta muraria e del poderoso arco, (prima dominanti sulle masse architettoniche minori), bisogna ammirare l'acume dell'architetto che seppe, con il vivace movimento plastico della decorazione esterna e la qualità stessa del materiale caldo e colorito rendere giustamente indipendente la sua opera dalla severa architettura dell'arco etrusco e delle sue torri di difesa. Egli si dimostrò insomma, per quanto poco si conosca di lui, un artista di misurato gusto e di sensibile cultura, come ci dice O. Gurrieri, in un interessante saggio nel quale pubblica anche i disegni originali, le piante e il bel prospetto acquarellato (1).

Il Carattoli, di cui l'accademia di Belle Arti possiede numerosi disegni assai geniali di decorazione rococò, eseguì il progetto del Bianchi rimasto sospeso a due terzi dalla costruzione completata, sul lato verso le mura etrusche, nel 1935, per munificenza del cittadino americano F. Thorne Rider. Questo edificio, com'è noto, fu poi acquistato dai Gallenga Stuart e da questi ceduto allo Stato come sede dell'« Università per stranieri ».

All'interno, dove gli ambienti di gusto settecentesco ospitano la colorita e fervida vita dell'ammirabile istituzione, è sempre una sorpresa partecipare allo svolgimento dei corsi di lezioni e alle conferenze che ogni anno richiamano centinaia di giovani stranieri d'ogni nazione, affratellati nella nobile gara di assorbire gli elementi essenziali dell'arte e della civiltà del nostro Paese.

•

Docenti di prim'ordine, tratti dalle università, scrittori, filosofi, storici insigni e critici si sono avvicendati nelle aule e nei saloni; essi non intendono finita la loro missione quando, dalla cattedra, hanno impartito il loro insegnamento; ma si mescolano alla vita degli studenti e voi li incontrate, negli intervalli delle lezioni, nel « ritrovo » settecentesco a discutere animatamente o li vedete per le strade ferrigne e le piazze sperticate dell'indimenticabile Perugia circondati da frotte di giovani ideale ambiente per le operose vacanze.

Università Italiana per Stranieri di Perugia: Palazzo Gallenga, sede dell'Università.

Tra i maestri più singolari quando si parla dell'Università per stranieri, il nome che subito sentite pronunciare dai giovani è quello di Romano Guarnieri, l'uomo che da quarant'anni s'è gioiosamente votato all'insegnamento della lingua e della letteratura italiana in Olanda e che, fin dai primi giorni di vita dell'Università, mise il suo geniale e inimitabile istinto didattico generosamente a disposizione dei programmi di attività culturale di Palazzo Gallenga. Guarnieri è l'idolo quasi demoniaco e stregonesco di questi studenti: a lui centinaia e centinaia di giovani, ora uomini fatti, debbono la gioia d'aver inteso e di poter parlare la lingua di Dante, di Leopardi, del Manzoni, attraverso lezioni che sembrano piuttosto di musica corale che di lingua, nella spontanea fusione dei giovani col maestro, ideale direttore di orchestra che sa infondere un uguale slancio di fede ai primi balbettii o alla piena frase conquistata.

•

Nell'aula magna di Palazzo Gallenga abbiamo ascoltato, giorni addietro, la plastica e personalissima rievocazione di Giuseppe Verdi fatta da Riccardo Bacchelli, ed era commovente, mentre la sua voce piena e calma leggeva animandole, quelle pagine così ricche di vitalità, seguirne il progressivo chiarificarsi sui volti intentissimi dei giovaci stranieri, dagli impassibili nordici al gruppo di vivaci spagnoli, dai francesi ai simpatici ragazzoni americani.

Nel silenzio della grande sala i pieni e classici periodi dello scrittore si incontravano con la tesa volontà di assorbire e penetrare il valore della nostra lingua da parte del più vario e impensabile mondo internazionale.

Dalle finestre spalancate si profilavano contro un cielo limpidissimo le case medioevali della città a specchio della vallata e sembrava che a tale celebrazione del genio verdiano presiedesse, in silenzioso raccoglimento, una prepotente e tenace fede nella umana civiltà.

Valerio Mariani

(1) OTTORINO GURRIERI - *Il palazzo dell'Università italiana per stranieri*. In « Perusia » n. 8, agosto 1951. Fascicolo dedicato per intiero all'Università per stranieri.

• Undici edizioni per una biografia non sono uno scherzo: tale è tuttavia la sorte meritatamente toccata al *Carducci* di Michele Saponaro che, fra il 1940 e il 1951 è passato undici volte fra le mani di compositori, stampatori, rilegatori; e, in quest'ultima edizione (nelle « Scie » di Mondadori), riveduto e ampliato. Segno — prima di tutto — della vitalità del Poeta, pur oggi messo in ombra da certa critica « aggiornata »; ma segno soprattutto che la biografia è viva e vitale. Lo scrisse Emilio Cecchi, al primo apparire del volume: « Un libro vivacissimo e che avrà molta fortuna... Un Carducci che si ama più di quello conosciuto avanti, e che tuttavia non ha perso nulla della sua autorità e austerità ».

• Si arricchisce, di mese in mese, il già vasto panorama d'opere disteso nei volumi della Biblioteca Moderna Mondadori. Dalla letteratura classica dell'antichità greca, dopo *Il convito* Linda Untersteiner ci dà la traduzione del *Fedro* di Platone; e Mario Untersteiner quella dell'Orestea (*Agamennone-Coefore-Eumenidi*) di Eschilo; Quasimodo ristampa la sua squisita traduzione dei Lirici Greci. Nella letteratura moderna, accanto a un nuovo gruppo di volumi pirandelliani (la BMM ristampa infatti tutte le « Maschere nude » e tutte le « Novelle per un anno ») troviamo, di D'Annunzio, dopo *La fiaccola sotto il moggio*, dopo l'*Elettra*, dopo *L'innocente* e *Il piacere*, *Il Fuoco* e la ristampa rilegata de *La Figlia di Iorio*; dopo il *Daniele Cortis*, *Malombra* di Fogazzaro. Fra le opere scientifiche un curiosissimo volume sulla *Psicologia degli animali* e un nuovo libro di Paul de Kruif, *La lotta per la vita*.

MILESI: « Luna » - Disegno

GUIDO BOGGIANI
PITTORE-ESPLORATORE

La vita di Guido Boggiani può definirsi una vasta sinfonia in due tempi: il primo abbraccia la sua vita di pittore, il secondo, pastorale ed eroica, comprende la sua vita di esploratore e di scienziato.

Nato ad Omegna nel 1861, i genitori speravano fare di lui un ragioniere o un geometra. Invece, a diciotto anni, egli abbandonava gli studi tecnici per frequentare l'Accademia di Brera.

Da poco l'aveva preceduto un suo coetaneo: Giovanni Segantini. A Brera, il Boggiani si fermò due anni seguendo appassionatamente i corsi di pittura e disegno sotto la guida di Filippo Carcano, che lo ebbe carissimo.

Non ancora ventenne, dopo poco più di un anno di « scapigliatura » milanese, Guido Boggiani già misurava le sue forze presentando due suoi quadri all'Esposizione Generale Italiana, inaugurata a Milano nel 1881. Dopo questo felice battesimo artistico, il Boggiani si raccolse in silenzio per prepararsi ad un altro più arduo cimento: l'Esposizione di Roma, annunciata per il 1883 in occasione dell'inaugurazione del Palazzo delle Belle Arti.

A questa Esposizione, Guido Boggiani presentò una sua grande tela, la *Raccolta delle Castagne*.

L'attenzione dei critici si fermò subito su due quadri: il *Voto* di Paolo Pichetti e la *Raccolta delle castagne* del nostro Boggiani.

Il quadro del Boggiani era in assoluto contrasto con il rutilante quadro del Michetti per la splendente serenità silvana. I quadri del pittore omegnese, infatti, non erano altro che l'esaltazione dell'ambiente natio: i boschi annosi che, allora, invadevano la vallata digradante del lago d'Orta verso il lago Maggiore. Con felice senso artistico il Boggiani aveva fermato il bosco nella dolce stagione in cui cadono i ricci lasciando uscire dalla larga bocca spinosa le lucide castagne. Tutta la musica e la poesia del bosco con le sue foglie cadenti, coi suoi colori giallo-verdi, coi raggi solari filtranti nelle umide ombre della vegetazione, l'aveva miracolosamente fermata nelle sue tele.

La pittura di Boggiani, come quella dei suoi conterranei d'allora, benchè basata su di un naturalismo che oggi può sembrare arido e sottomesso alla fotografia, è soda, robusta, messa giù in cospetto del vero, non senza però una dose d'affettività verso il soggetto, soprattutto se trattasi del paesaggio.

Più che un'affermazione, quella di Guido Boggiani del 1883 fu una rivelazione. Il suo nome corse di bocca in bocca, sui quotidiani e sulle riviste, in un plebiscitario coro di consensi e di lodi.

Due anni dopo il Boggiani riportava un'altra vittoria con « *Il bosco di castagni sul Mottarone* » lodato anche da Gabriele D'Annunzio.

La famiglia Boggiani possedeva in quel tempo una villa a Stresa, dove il pittore aveva il suo studio, per quanto suo vero studio fossero i boschi di castagni nelle cui ombre trafitte dai raggi del sole, egli soleva piantare la sua tenda che, uomo fatto, doveva ripiantare nelle savane del Paraguay dove trovò la morte.

C'è ancora chi lo ricorda piantato davanti al suo cavalletto, mentre poco lungi da lui, un altro tipo magnifico di « cacciatore di paesaggi », Eugenio Gignous, di lui più anziano e in un certo senso maestro nella prodigiosa tecnica del disegnare col pennello, in una sana gioia di colore, con una fulminea rapidità di concezioni, dava vita a dei paesaggi che avevano del miracoloso.

Il Boggiani *sentiva* la vita vegetale come altri sente la vita animale. Per lui un albero aveva una sua architettura, una sua fisonomia, una sua vita indipendente anche quando i suoi rami formavano con gli altri della selva una sola volta di verde, cattedrale naturale da cui a sghembo la luce pioveva come a traverso vetriate istoriate.

La solitudine era per quel giovane snello, alto, asciutto, un dialogo francescano con le cose della natura. Perchè, se altri suole sviluppare studi, abbozzi presi dal vero, egli era capace di dipingere dal vero una tela ampia come una parete, riuscendo su tanto spazio — cosa singolare — a non diluire e stemperare la visione complessiva.

Tecnicamente era, giovanissimo, giunto a tale maestria che, tra i francesi, possedeva, forse solo, il Coubert di cui si racconta che con la costa di una spatola, in un tratto solo, riuscisse a far lampeggiare sul tetto di una casa assolata la punta di un parafulmine.

E come il Coubert egli avrebbe potuto esaltarsi davanti a un campo di cavoli, osservando giustamente che soltanto il bronzo corinzio conosce tale nobiltà nella gradazione del verde.

Da queste sue soste solitarie nel bosco, Guido Boggiani cavava fuori quelle sue ammiratissime tele che andavano a ruba.

Amici influentissimi andavano intanto consigliandogli di trasferirsi a Roma, dove avrebbe avuto modo di farsi sempre meglio conoscere ed apprezzare. Nella Città Eterna, il Boggiani trovò infatti un ambiente aperto e favorevole.

La sua figura elegante, dai modi spontaneamente aristocratici, conquistava subito l'animo di coloro che avevano occasione di avvicinarlo. Le mani sottili e delicate, eloquenti nel gesto, sapienti nel tenere il pennello, agilissime nello scorrere sulla tastiera, la voce limpida e armoniosa, tutto concorreva a conciliargli le simpatie.

La migliore società romana non tardò a ricercare il raffinato pittore piemontese. Spesso il Boggiani era ospite dell'aristocrazia romana, incominciando dal Cardinale Hohenlohe, il quale, fedele alle tradizioni cardinalizie del Cinquecento, lo voleva sovente presso di sè nella sua regale villa d'Este di Tivoli, dove amava circondarsi delle più elette personalità del mondo romano.

Ma, mentre la vita gli si apriva davanti in tutto il suo dorato splendore e con le sue dolci lusinghe, Guido Boggiani sentì imperioso il desiderio dell'ignoto.

Eccolo, nel 1887, colto come da una nausea per tutta quella vita di fasto, di mondanità e di rumore, mentre ancora persisteva in tutti l'incredulità e lo stupore per la sua improvvisa risoluzione, abbandonare Roma e portarsi nella sua villa paterna a prepararsi per un lungo viaggio.

Assuefatto ai dialoghi con se medesimo, nella libertà assoluta del proprio io, egli sentiva tutta l'angustia, tutta la meschinità di una vita effimera e superficiale. Nel suo animo era ormai gigante il desiderio, forte come l'amore, di spezzare la cerchia che lo stringeva per ampliare il suo respiro sotto cieli disseminati di ignote costellazioni.

I suoi amici migliori, i castagni dai rugosi tronchi e dai lisci rami carichi di fronda, schietti e solidi, come bonari giganti, lo videro un giorno arrotolare la tenda, chiudere la sua cassetta di colori e partire per l'ignoto. Nello studio a pian terreno della villa rustica rimasero solo alcune tele di ampio formato, per cui, entrando, pareva si spalancassero finestre non sul breve giardino che circondava la casa, ma sulle pendici folte di Levo e di Someraro.

Raggiunta l'America meridionale, il Boggiani prese a viaggiare per una delle regioni meno conosciute e frequentate del Brasile, a mezzodì di quella immensa terra ove il Brasile stesso, Paraguay e l'Argentina, s'intersecano tra di loro con sinuosi confini, tra diramazioni fluviali, boscaglie e tremende solitudini. Spintosi nella regione dei Caduvei con lo scopo principale della ricerca scientifica, egli lavorò non poco nelle carte e negli albi colle matite e i colori, ma assai più dei disegni e degli acquerelli, valgono oggi le note che il Boggiani soleva gettar giù ogni sera. Si potrebbe per un istante pensare al rifugio di un altro pittore, a Gauguin, nell'isola di Thaiti.

Ma il « francese partito in cerca d'eccezionali emozioni plastiche, era pervenuto a un completo rinnovamento della raffinata sua tempra sentimentale: pure l'assillo del mistero circostante, l'ansia del sogno non gli concedevano tregua nemmeno in mezzo a quella natura felice, inconsapevole, paradisiaca. L'Italiano invece, proprio in grazia della sua interiorità poteva più agevolmente trovarsi d'accordo col Gauguin nella zona di un comune atteggiamento di panteistica adorazione della ridente natura ».

Osservatore acuto come tutti gli artisti veri, il Boggiani prese a studiare ogni aspetto della vita dei Caduevei: s'interessò della loro scultura, del loro linguaggio e s'industriò di compilare un vocabolario del loro idioma.

Tornato a Roma dopo sei lunghi anni d'assenza il Boggiani entrò a far parte del « Convito ».

La parentesi doveva però essere di breve durata. Infatti il 1° luglio 1896 egli lasciava nuovamente l'Italia per ritornare nella sua verde solitudine, per riprendere a dipingere lungo le rive dei grandi fiumi americani.

Ben presto l'ansia della ricerca, della scoperta e dell'indagine lo ripresero. Avventuratosi con pochi peones (che poi licenzierà) e con un solo servo fedele in una immensa foresta per raggiungere l'interno del Ciaco, nulla più si seppe di lui. La spedizione di soccorso che muoverà alla sua ricerca, troverà solo un cranio dalla dentatura intatta, spaccato dal tremendo colpo di clava, e la macchina fotografica che Guido Boggiani aveva portato con sè.

Di questo pioniere, Gabriele D'Annunzio cantò le mirabili gesta nel primo *Libro delle Laudi*.

...cadesti... obbedendo al tuo fato che ti sospingeva senza tregua - più oltre, più oltre nel nuovo... ».

Attilio Andrea Baratti

• Per la prima volta vestigia romane di una certa importanza vengono scoperte in Svizzera. Nelle cantine di uno stabile a Zurigo, sulla sponda destra del fiume Limmat, sono venuti alla luce i resti di un impianto termale romano e un tratto di muro del II o III secolo dopo Cristo.

• E' stata recentemente ultimata la sostituzione di circa duecento « pietre » preziose incastonate nel famoso candelabro del Trivulzi nell'Opera del Duomo di Milano.

NOVITÀ IN LIBRERIA

« CREATURE SOLE » DI B. TECCHI

Non è questo un nuovo libro di Bonaventura Tecchi, ma una raccolta di racconti tolti dalle sue già note raccolte e stampata con i tipi delle edizioni Camene di Catania. Si tratta quindi di una ripresentazione di ciò che di alcune sue opere poteva essere riunito per una particolare dimostrazione della sua narrativa. E' in definitiva editoriale che si vuol porre su di un piano letterario.

In quanto a ciò, però, crediamo di dover mettere avanti i nostri dubbi, poichè alla nostra lettura non è risultato che questi, tra lunghi e brevi, tredici racconti siano costantemente legati a un ambiente o a un modus di vivere. La solitudine è uno stato del nostro animo o momentaneo, passeggero, contingente, oppure naturale, vivente, perenne. Ora che i racconti di « Creature sole » si confermino tutte della prima o tutte della seconda, non si può affatto dire: sono piuttosto investiti e dell'una e dell'altra assieme, e mai in maniera assoluta. Poichè la solitudine in senso assoluto si può attribuire soltanto a chi non riesce o non vuole cogliere il minimo segno di relazione con gli uomini. E fortunatamente in questo libro, essa è ben lontano dall'essere perseguita o vissuta, per il fatto che le creature che vi sono, seppure desiderose di solitudine, vivono in compagnia, non solo ma ne sentono il bisogno.

Tanto meno questi tredici racconti sono parsi alla nostra lettura su di uno stesso piano creativo. Si è detto che essi sono stati presi da varie raccolte di Tecchi, varie pure quindi in rapporto alla sua produzione narrativa, e infatti non sono ravvicinabili, sia pure per particolari affinità, se prima non si definiscono singolarmente collocandoli nel momento che furono scritti, il quale può stabilire un orientamento informativo e critico da non sottovalutare, per la comprensione dei loro vari caratteri, sia letterari che espressivi. Con tale guida certamente il lettore avrebbe potuto colmare la lacuna che si rileva nel notare un racconto di una raccolta assieme ad un altro di un'altra, così dicasi di un gruppo con un altro. Ma forse questa indicazione necessaria non è stata presa in considerazione, oppure si è creduto di presentare dei racconti vincolati idealmente da un interiore senso o spirito, che è pure un modo vivo di rappresentare (alquanto idealisticamente) un'opera. Su tale convincimento saremmo stati anche noi pienamente d'accordo, se, come dicevamo, l'altro bisogno non fosse stato richiesto dalla nostra lettura. Infatti quando abbiamo potuto ricordare e connestare un dato racconto nel tronco originario della sua opera, questo dato ci è stato di ausilio nella interpretazione più appropriata e nella valutazione più corrispondente della narrativa dell'autore. Insomma l'unione dei tredici racconti non si offre chiaramente a una ricognizione nella geografia della produzione di Tecchi, alla quale questa ripresentazione avrebbe pur dovuto riportarsi.

Dall'insieme di questa raccolta non si può ottenere la figura del narratore quale si è formata nell'ultimo decennio. Ci si trova ancora davanti a racconti di una certa indecisione, in cui l'attenzione e l'osservazione ritornano a svantaggio della immediatezza. Immediatezza che per Tecchi è sempre relativa, poichè è un narrare, il suo, che procede per gradi senza sorvolare e seguendo sviluppi di logicità. Voglio dire che, come dinnanzi a opere di artisti, vi si nota il segno dello studio e dell'esperimento: la ricerca, insomma, di un centro, un'intensità della sua volontà di narrare. La quale è della sua natura di annotatore come è un po' la funzione dello specchio riflettere le cose e le persone che lo circondano. Ma la volontà non può essere già abilità condizione arte in sè, sopratutto per un narrare che richiede ampiezza di svolgimento, come quello di Tecchi, il quale è uno scrittore di vario umore che sente la presenza della natura come la natura e l'indole delle persone, che della natura e delle persone ambisce cogliere ed espungere i sensi contrari e contrastanti. E appunto in questo libro ci sembra molto scoperto tutto il lavorio di ricerca per pervenire a una espressione concreta e armonica.

« Donna nervosa », una prosa che presenta di scorcio una donna, è come una di quelle testine che gli scultori incominciano con una grande aspirazione, poi finiscono per mettere da un canto per non ricordarsene più. La piena delle intenzioni non ha dato alla penna un esito felice. Non così, invece, è del racconto « Reparto filatura »: esso presenta la fusione degli umori di Tecchi, in cui il fatto si svolge con una narrazione che mette tutti gli spunti che si affacciano sotto un dominio corrispondente alla situazione. In certi punti è dato di constatare la finezza della sua arte di narrare, che richiama il suo lungo racconto « La vedova timida ». « Quinto piano », racconto di oltre cinquanta pagine è al di fuori della condensazione che sorte effetti così vivi in lui. La narrazione si prolunga per insistere sulla medesima condizione del personaggio, una scrittrice. La quale vive a un quinto piano di un palazzo dove nessuno si cura di lei, fra mobili vecchi e carta stampata e scritta da essa stessa, rompendo la sua solitudine a cui è stata condannata da parenti e conoscenti, con le frequenti visite di uno studente di medicina. A parte il racconto in sè, che non ci ha destato il minimo interesse, non abbiamo compreso come uno scrittore della serietà di Tecchi abbia potuto prendere ad oggetto la dilettantesca attività di una scrittrice. Forse, come abbiamo accennato, l'intento narrativo non è entrato nella stesura. Altro racconto di circa cinquanta pagine, che non è stato svolto con quella efficacia che a lui si può richiedere, è « Raffaello e Fabrizio ». La natura contraria di questi due ragazzi è stata sentita ma non sviluppata nel complesso delle loro relazioni, e anzi ad essa ha sovrastato spesso l'ambiente famigliare con la sua rumorosità ed estraneità. « Poldi ovvero quarant'anni » è un racconto che presenta un altro lato degli umori di Tecchi. Vi è un'ironia e un umorismo che rispondono intimamente al sentimento di ciò che si narra. Dell'umanità tecchiana che soffre delle costrizioni della vita e si risolleva per una reazione spontanea con qualche cosa di vero e di vivo, è pervaso il racconto « Partenza », a cui è pervenuto ricostruendo nel profondo di uno dei suoi motivi che comprende l'esistenza dell'infanzia e della adolescenza in seno alla famiglia. « La morte del vecchio » contiene una serenità che manifesta poi, come è talvolta della narrativa di Tecchi, un senso imprevedito di drammatico. « L'amico degli uccelli » dà motivo al narratore di riportare il sentimento degli uomini ad amare gli uccelli, con un attaccamento così spontaneo, come e meglio che verso i loro simili.

Dalla presente raccolta, per chi non conosca tutta l'opera di Tecchi, il lettore può essere invitato a leggere le opere che fanno di lui uno scrittore che mai si è concesso alla moda ed è rimasto fedele ai temi eterni della vita.

Casimiro Fabbri

● E' uscita in questi giorni l'opera « Dante: storia della Commedia » del prof. M. Apollonio, in due volumi, che entra a far parte della Storia letteraria d'Italia, sostituendo il volume « Dante » di Italo Zingarelli, ormai pressochè esaurito.

Un altro volume, che completerà nuovamente questa « Storia letteraria d'Italia », edita da Francesco Vallardi di Milano, sarà « Il Novecento » del prof. A. Galletti, di prossima pubblicazione.

● Nella traduzione del prof. Massimo Montagnana è uscito « La storia della energia atomica » di Frederick Soddy, membro della Royal Society, Premio Nobel 1921 per la chimica. Il nome di questo scienziato è legato alla teoria della disintegrazione radioattiva, in collaborazione con Rutherford, e alla scoperta del fenomeno da lui chiamato « isotopia ».

● Ettore Lo Gatto, che con le sue pubblicazioni ha dato un grande impulso alla diffusione in Italia delle letterature slave, sta preparando un nuovo libro, « Da Rjurik a Stalin ».

L'opera sarà suddivisa in otto capitoli e condurrà lo studioso dall'epoca di Bisanzio e dei principi normanno-russi sino ai nostri giorni.

« LA TERRA NON SARÀ DISTRUTTA »

Quest'ultimo libro di Padre Davide (1) è di quelli che si leggono d'un fiato e che poi lasciano soprapensiero tale è la semplicità del dettato e tanta la complessità dei problemi che agita. Quello che più importa poi è la sua attualità, dico d'un attualità spirituale è ben ovvio, cosa eccezionale nell'attività e produzione letteraria di questi ultimi mesi. Ben al di là di quell'altra attualità cronachistica fatta di memoriali di diari e di interviste, questa rappresenta invece la precisa temperatura o temperie dei nostri problemi interiori, la soluzione esatta delle crisi dello spirito e della nostra vita d'ogni giorno, risolta con una freschezza di voce e una certezza di esiti che nasce insieme dal raccoglimento silenzioso ed orante di quella sua pace conventuale e dall'esperienza bruciata e determinante di quella sua vita coi poveri che egli consuma da anni.

Nutrita da questi fermenti, la pagina e prima ancora ogni parola nasce così pregna di vita purificata (e questo della purificazione è l'unico processo riflesso e letterario che l'autore possa accettare) da vincere subito le stanche e vizze parole degli altri, così che il libro stesso subito prevale sugli altri appena usciti, ci costringe al discorso. Ho detto della complessità dei problemi ma il primo fra tutti è quello sollevato dal fatto che quest'opera è un mezzo, vuole essere un mezzo e non vi sembri cosa piccola o adusata, il caso è fin troppo scottante con l'estetica convulsa e confusa dei nostri anni; pensate: una opera letteraria che si confessa subito come mezzo, che si dichiara un pretesto, un invito, un messaggio, quello che volete ma che rinunzia a priori ad essere un fine, una creazione autosufficiente, una compiuta opera d'arte. E' una confessione compromettente per un letterato rifiutare le ragioni solite, convenute, ammesse, della letteratura, rifiutare le regole come le difese e accettare per contro tutti i rischi di un discorso nonostante tutto ancora fatto di parole. Questa dunque la prima ragione (estetica) dell'attualità del libro; quell'insofferenza a restare nei limiti tradizionali, comune a tanti scrittori di oggi è subito qui confessata; la sfiducia nella letteratura come letteratura, l'affermazione della volontà innovatrice di portare in primissimo piano i valori etici servendosi di quelli estetici. Che poi la vicenda (ambientata in un diroccato convento pochi anni prima del mille con quei leggendari terrori sulla fine del mondo che attanagliano l'abate e i più vecchi dei frati mentre di contro a quella sfiducia si alza il giovane frate Germano a seminare la fede nella vita che continua e a proporre l'assunzione e il riscatto in bellezza ed amore d'ogni essere e cosa vivente) dico la trama, nella facile trasposizione dei tempi: fine di millennio, sa suscitarne ben altri. E sopra tutti mi sembra importante la difesa ad oltranza delle ragioni della vita, quel credere nella speranza che sa diventare carità e bellezza (ben oltre la definizione dolente e patetica che era contenuta nei primi versi (2) l'invito a una concordia degli animi umani che nasce dalla chiarificazione dei comuni ideali, prima celati dalla concupiscenza d'ognuno. Parole come messaggio codeste, luminose e insieme lievitanti: si legga nel II Tempo lo stupendo discorso di Germano (dopo la morte del vecchio abate e l'elezione del nuovo, Germano è incaricato di chiarire agli altri il suo programma di rinnovamento spirituale attraverso la ricostruzione anche materiale del mondo, e dopo il suo discorso dal convento si inizierà un'attività multiforme ed edificante: si pensi all'ansia di quei tempi ansiosi di testimoniare) discorso che ci richiama per una patente analogia spirituale i « Cori » della « Rocca » di T. S. Eliot e il raffronto basti a dire il tono del dettato e la qualità dell'ispirazione. A voler rilevare altri temi vivaci si dovrà leggere verso l'ultima parte l'« Ordine nuovo » ove gli argomenti scottanti della povertà e della ricchezza, della fede e del compromesso borghese sono posti e centrati (quel tanto che basta a farli sentire senza maniera) e poi importante: la tentazione e l'incertezza di Germano, come ad autenticarne la figura, nei limiti scontati della sua statura d'uomo, e infine nell'ultima parte « Terzo Tempo » quei dialoghi: « Delle stagioni » « Del giorno e della notte » e « Della Chiesa » che nella veste lirica ripropongono i temi e i motivi iniziali. Così come in un cerchio estetica e moralità fanno i loro ritorni, elementi necessari e complementari in quest'opera che fuori dai tradizionali generi letterari (dramma dialogato e preghiera, lirica e sermone; a me sembra nato per la radio) scandalizza e confonde la nostra dotta critica formalista; e qui bisognerebbe aprire finalmente un lungo discorso sull'ottusità, l'insensibilità spirituale, la stanca erudizione e infine l'incultura dei nostri cosidetti maestri; sarà discorso serio da fare prima o poi, ora c'importava di annunziare, a consolazione dei giovani intellettuali che si sforzano d'essere cristiani, questa testimonianza esemplare nata dai nostri stessi comuni ideali.

Federico Doglio

(1) D. M. Turoldo: *La Terra non sarà distrutta*. Garzanti, Milano, 1951.
(2) D. M. Turoldo: *Io non ho mani*. Bompiani, Milano, 1948.

L'EQUIVOCO DELLA MUSICA POPOLARE

Quando si discorre di musica popolare, si ha tendenza a fare incrociare indifferentemente le parole folklore e musica come arte, quali espressioni parallele di ciò che deve intendersi per musica popolare. E la duplice definizione viene generalmente assunta, con lo stesso parallelismo di significato, quando si discorre di singole musiche popolari, antiche o recenti, nordiche o mediterranee, primordiali o tecnicamente elaborate.

I due termini folklore e creazione artistica non possono in realtà non esservi estranei, ma è argomento focale determinare quanto una cosidetta musica popolare stia più dalla parte del folklore o da quella dell'opera d'arte, ovvero se sia addirittura entro l'orbita del puro folklore o dell'autentica arte. E' allora evidente che i due termini non sono espressioni equivalenti e fungibili, ma due nozioni che si ritrovano in opposte estremità. Le inserzioni d'origine popolaresca che, ad esempio, Zoltan Kodaly opera nelle musiche di scena per la leggenda ungherese di « Hary János », artisticamente distanziate come sono dal primitivo nucleo etnico-folkloristico, ci risultano decisamente immesse nell'ordine e nella sorte dell'alta letteratura musicale; mentre molti canti e danze della stessa Ungheria, ancora chiusi nel loro involucro di primordialità, si trovano confinati nella informe regione del folklore. Col primo prodotto ci si comporta da ascoltatori esigenti alla ricerca di una validità artistica indipendentemente dalla consistenza del sottostante pretesto folkloristico; col il secondo ci si limita ad un interesse d'ordine prevalentemente etnologico. Sarebbe naturalmente un'enormità accomunare i due esempi estremi sotto l'insegna indiscriminata di musica o canto popolare.

La prevalente produzione che si origina dal popolo, quando non si amplia dall'occasione danzata — nel qual caso si configura una montatura sonora su un nucleo ostinatamente ritmico —, è generalmente canto con tendenza ad un melos. Si sa che molti di questi canti sono belli. Ma il bello qui non si risolve in un autentico accadimento estetico-artistico: c'è sopratutto una linea di melos che « colpisce » la zona sensoria, capace di provocare uno « stato d'animo » che è, tutt'al più, la soglia del superiore atto di arte. Un caso illustre di canto idealmente popolare che s'insinua alla soglia del godimento estetico è il melos di Bellini, al quale tuttavia mancò — almeno nella produzione anteriore ai « Puritani » — una superiore organizzazione tecnico-dialettica capace di portare i propri spunti bellissimi sul piano della compiuta opera d'arte. Contrariamente, un tema popolare, indipendentemente dalla sua bellezza, può diventre pretesto per una elaborazione di alto valore, interessante la vita superiore dell'arte (cito uno o due fra i moltissimi esempi: il « trio » dello scherzo della settima Sinfonia di Beethoven, che si dice ispirato da un inno di pellegrini della Bassa Austria; oppure il secondo tempo della quinta Sinfonia di Dvorak, ricavato da un « canto spirituale » negro). L'argomento, del resto, vale per qualsiasi tema musicale: si faccia caso al famoso tema della gioia nel finale della nona Sinfonia beethoveniana, che è stato qualificato volgare dal Fetis; eppure esso fa da base ad una delle più esasperate esplosioni di genio musicale. Il che dimostra che può articolarsi un capolavoro indipendentemente dal fatto se il tema da cui prende pretesto sia bello in sè o meno; d'altra parte — dicevamo — un tessuto melodico, anche se bellissimo, non può avere, in quanto tale, requisiti di opera d'arte, a cui deve invece accedere il risultato di un valido processo espressivo — compositivo che solo l'esigenza dell'artista — creatore può porre in essere.

●

A parte codeste posizioni marginali, posizioni cioè di quei compositori che innestano episodicamente nella loro opera spunti popolari, come nei casi citati di Beethoven e Dvorak, spazia una vasta produzione di autentici maestri impegnata in tutta la sua estensione a folgorare e ad esaltare una sottostruttura musicale popolare. Siamo qui nella risoluzione in opera d'arte di un presupposto di folklore, come all'inizio avvertivamo; ciò che storicamente è venuto a distinguersi con l'indicazione di nazionalismi musicali, particolarmente attivi da un secolo in qua.

L'ampliarsi dei nazionalismi musicali in Europa e fuori d'Europa vale a spiegarci la diversa fortuna che il melos popolare ha avuto e continua ad avere nelle varie zone geografico-musicali. La zona della grande civiltà musicale post-rinascimentale è, com'è noto, l'asse Italia-Germania, con una certa inflessione verso la Francia che ha una relativa indipendenza pur entro il deciso dominio italo-germanico. Il momento di maturità tecnico-strumentale della musica venne coincidendo col momento della compiuta realizzazione del massimo esprimibile come opera d'arte: ecco la funzione svolta indivisibilmente dalle due grandi nazioni nei secoli d'oro della musica moderna (sec. XVII-XVIII). Frescobaldi, Corelli, Scarlatti, Vivaldi, Boccherini da una parte, Froberger, Handel, Bach, Haydn, Mozart e il primo Beethoven dall'altra, collaborano inconsapevolmente a guadagnare il punto più felice ed equilibrato della dialettica espressiva della musica strumentale moderna. La produzione successiva a tale periodo, cioè quella dell'800, porta già i segni di una crisi con puntate individualiste (il secondo Beethoven), per sfociare poi in una deformazione di derivazione non musicale, ch'è il romanticismo (Chopin, Liszt, Wagner), a parte la realizzazione del melodramma che è fuori del ciclo dialettico cui stiamo accennando.

Presso le nazioni della grande civiltà musicale sembrava gravare una certa saturazione conseguente al compiersi e all'esaurirsi del più alto ciclo artistico-espressivo che la musica possa vantare; alle altre nazioni, o perchè sterili o perchè venute in ritardo, non restava che isolarsi ai margini della grande stagione musicale italo-germanica. Ecco perchè alcune di queste nazioni, per sottrarsi a quella supremazia, si trovarono spinte a trarre ispirazione da un attivo svincolato dal dominio della musica-arte: il patrimonio folkloristico musicale. Le esperienze ereditate dalla tradizione italo-germanica vennero innestate nel tronco vergine delle varie consistenze folkloristiche: venne così ad originarsi la storia e la fortuna dei nazionalismi musicali che costituiscono una relativa novità nell'attivo del musicalismo europeo.

Si sottolinea come il folkore musicale vada debitore ai nazionalismi per essere stato straordinariamente nobilitato e portato sulla soglia, e più volte nel cuore, dell'aurea provincia della musica-arte; mentre nelle zone d'irradiazione della tradizione italo-germanica melos e ritmo di popolo sono rimasti generalmente confinati nel loro mondo minore di curiosità etnologiche. E' quindi avvenuto che i due termini di folklore e di prodotto d'arte, nei quali può venire a risolversi il canto popolare, hanno piuttosto prevalso rispettivamente nei paesi aventi il peso di un passato musicale e nelle sedi dei nazionalismi. Ciò spiega perchè l'Italia, che ha offerto al mondo la più scelta fiorescenza di moduli per una musica che è passata fra le più sognate altezze del genio umano, difetta di un attivo di canto-ritmo popolare come opera d'arte. Essa, per avere posseduto Palestrina e Vivaldi, non poteva aspettarsi il suo Mussorgski, il suo Grieg, il suo Kodály. Il canto del popolo italiano, attivo ed esuberante come qualsiasi altro canto di popolo, è tuttavia angustiato in quell'elementare e monocorde tipico dei folklorismi musicali.

Giuseppe Grillo

« EVA CONTRO ADAMO »

Con una sincerità che non si fa mai crudezza, in queste paginette, non timide nè esangui, Iole Tognelli, *Eva contro Adamo*, Roma 1950; pp. 78), si disvela un'anima; quasi che, portato a conoscenza del pubblico, senza soggezione alcuna, il fardello intimo dell'A. possa gravar meno le sue gracili spalle.

Lamento d'Eva, salmi Acquarelli, Variazioni: partizione felice, compiuta, oltre che sotto il segno dell'estro, giovandosi di massime, di aforismi, di ben scelte tavole, di brani musicali persino. E due i *leit-motiven* nell'opera di una donna logorata dalla lotta (« La mia condanna è il sesso, una continua attesa »): il tormento creativo e il richiamo d'amore. « La vocazione è un tribolo e lascia in dubbio tra il volere e l'essere »: così la frase iniziale del volumetto. Ma, appena due pagine appresso, lo sconsolato interrogativo: « E che son io se non mi tocca Adamo? ».

Tutte le liriche son ricche di altrettanta umanità, di questa estrema sincerità. Meno felice, perciò, meno se stessa risulta invece la Tognelli, là dove, in ossequio al gusto del nostro tempo, cristallizza l'ispirazione in liriche minuscole di quattro o cinque brevissimi versi, come la seguente: *D'Angeli ciechi - semina il cammino - la disfatta umanità. - Giustifica il disgusto - è l'abbandono.*

L. J.

“GIOVANNA E I GIUDICI„

L'Istituto del Dramma Popolare ha rappresentato, quest'anno, nella storica piazza di S. Miniato, *Giovanna e i giudici*, di Thierry Maulnier, alla presenza dell'Autore.

Intanto, si notano l'appassionata prontezza e la bravura degli organizzatori, nessuno dei quali si dorrà se riassumiamo ogni lode nella persona della signora Gianna Gazzini, che paziente e cordiale costruisce parola dopo parola, atto dopo atto, il senso di gradevole intimità e di affiatamento che aleggia per settimane in tutta la città di S. Miniato.

Poi, conviene dire quale particolarità dello spettacolo odierno ci muove al più convinto consenso, perchè la giudichiamo essenziale alla vita e allo sviluppo del teatro popolare.

Guido Salvini, dopo il fastosissimo «Colombo» di Nervi, così poco proporzionato alle presenti condizioni del teatro italiano (uno spettacolo di cui esamineremmo spietatamente, non la ragione estetica, ma quella economica, se non fosse almeno in parte giustificato dalle «celebrazioni colombiane»), dopo un'annata di meritorie fatiche, alcune felici altre infelici, ma tutte agevolate dalla fortuita combinazione di un *Teatro Nazionale* che, in quella formula, non potrà ripetersi; il Salvini, diciamo, a S. Miniato, sembra aver voluto richiamare le autorità e la critica competenti di teatro, all'idea che la pratica degli spettacoli antieconomici (e noi diremmo, in certo senso: antistorici) non è nata da lui, non è per lui inevitabile, è anzi da lui scrupolosamente evitata, quando sia possibile, conformemente a un concetto del teatro che il Salvini assimilò e praticò quando non erano ancor nati i concorrenti meno cauti. Si capisce che, nell'andazzo comune, anche il Salvini avrà voluto dimostrare che non è difficile, profondendo il pubblico denaro, far leva sulla stupefazione del pubblico. Ma se egli ha oggi voluto affermare che le mete della pensosità e della commozione poetica non si raggiungono attraverso le piaghe dello stupore, noi siamo con lui; se ha voluto scegliersi o accettare il più gramo testo che fosse offerto dall'annata teatrale, per fare esercizio e quasi rinverginamento di umiltà registica, siamo con lui: ed altro potremmo dire, a conferma della nostra convinzione critica, che il Salvini sia in un momento di spirito polemico (cfr. la nostra recensione al «Colombo»); insomma, siamo lieti che ci si offra un così importante spunto alla discussione, assai più costruttiva delle minime osservazioni che, in favore o contro il Salvini, si possono fare anche a proposito di questa sua ultima prova. Movendo dal dato secondo noi certissimo, che il Salvini sia un dei nostri registi più atti a conservare al teatro continuità e sicurezza di evoluzione, cerchiamo di interpretare apparenti sbandamenti, eclettismi, insomma la crisi del Salvini quasi concordemente denunziata dalla stampa, come l'attività polemica e consapevole di un maestro abilissimo, fin troppo abile se, come pensiamo, egli vuol dimostrarsi capace dell'errore di molti, per raggiungere poi il vero con pochi.

Dallo spettacolo di Nervi, che era tutto regia, il Salvini passa a questo di San Miniato, che è tutto equilibrio e collaborazione.

Con undici attori e una dozzina di comparse, il Salvini ci ha dato un senso di affollamento storico non raggiunto mediante la collaborazione del battaglione genovese, e se il testo del Maulnier avesse offerto appigli a maggior pienezza corale (ciò che non era nelle intenzioni dell'Autore, come non era necessario al suo problema teatrale), i dodici figuranti di S. Miniato ci avrebbero dato la pienezza corale. L'allestimento scenico di L. Petrassi (pochi elementi di finta pietra, nello sghembo, bellissimo sfondo della piazza), i cenciosi costumi di G. Vagnetti (cenciosi, valga a dire: non sfarzosi, non costosi), le poche ma precise e sufficienti luci di G. Baroni, i normali cori di G. Piombini (tale normalità è un pregio, perchè è anche subordinazione al testo, modestia ed arte a un tempo), ci hanno confermato nella convinzione che il fatto teatrale può, anche in tempi come questi, far senza specchietti per le allodole, ove la parola, il gesto e l'azione bastino a esercitare il richiamo.

Non che tutti questi elementi sovrabbondassero nella «Giovanna» del Maulnier; ma ce n'era abbastanza per sommuovere una fantasia integrante, e c'erano appunto quelli che più importano al vero teatro.

•

Nell'odierna inflazione di Giovanne d'Arco, che sembrerebbe attestare il bisogno dell'uomo d'esser comunque salvato, magari mediante l'innaturale officio della donna (vien fatto di pensare che, visto il fallimento dei maschi, sotto sotto si vagheggi il matriarcato), questa del Maulnier ha una ragione più profonda e universale di qualunque altra, più cristiana, più cattolica. Parliamo di ragione e non di resa o di risultato, i quali forse sono inferiori alle premesse; ma poichè l'intenzione è sufficientemente chiarita, e il seme par che possa attecchire senza molta difficoltà nelle coscienze fertili, l'opera del Maulnier, che nel quadro dello spettacolo ha limiti estetici ben definibili, quanto a risonanza spirituale ha forse un potere di avviamento e una durevolezza di effetti degni, da parte di cattolici, della più lieta accoglienza.

Già nel titolo è il tempo e il problema del dramma. La pulzella è in prigione, assediata sia dalla furbizia sia dalla carità degli ecclesiastici di parte inglese, che vogliono sottrarla allo scempio e strapparle le note confessioni, preziose alla parte politica e militare per cui essi lavorano. Il più efficace risultato, attinto dal Maulnier è nella umanità del Primo Giudice (un'eccellente interpretazione di C. D'Angelo), la cui dialettica, inesorabilmente tesa allo scopo, è tutta ammorbidita e vibrante di sincera pietà per Giovanna: un personaggio che esce dai facili schemi della cattiveria teatrale, tipizzata o strumentalmente funzionante per la tesi; non esitiamo a dire, un personaggio di autentica poesia teatrale, promanante l'angoscia di una fatalità storica, con tutto ciò che di incomprensibile hanno la storia e gli uomini, quando convinzioni particolari li spingono oltre il vero e il giusto, di cui pur abbiamo l'universale intuizione.

Giovanna, ben difesa dalla furbizia dei giudici nella sua corazza di semplicità popolana, deve duramente combattere contro la loro pietà, proprio perchè essa le va incontro in ciò che Giovanna ha ancora di fragile, di umano, di spaurito in se medesima. Con ciò si è detto che la parte terrestre del dramma ha solida intelaiatura ed efficace veste di parole. La parte celeste è, invece, secondo noi, un po' troppo esternamente inserita, e soffre di un meccanicismo che non sarebbe così scoperto, se non fosse necessario il dialogare sovrumano. Giovanna, nella sua debolezza e tra i tormenti, invoca l'aiuto di Santa Caterina, di Santa Margherita e dell'Arcangelo Michele, suoi protettori, protagonisti delle sue visioni. Ed essi, dall'alto dei cieli, non potranno nè risponderle nè assisterla: erano al suo fianco quand'ella conduceva gli altri alla vittoria, non le saranno vicini ora che deve vincere se stessa. Michele sa e dice che ella deve *disperare*: se troverà la via giusta da sè, se la riconoscerà da sola, allora soltanto potrà percorrerla fino in fondo. Ella dubita? «Dio non ama chi non ha mai dubitato», risponde Michele alle pietose insistenze delle altre due Sante. «Che chiami e nessuno le risponda». Fortissime cose, queste e altre dette in materia di solitudine e di libero arbitrio, che soltanto marginalmente si riconducono a sollecitazioni di moda, vogliamo dire esistenzialistiche, mentre richiamano i più classici dissidi tra lo spirito e la materia; quello che non piega all'insidia esterna, questa che trema, tutta riassunta nel povero corpo di una fanciulla, sul rogo indotta all'abiura per legittimo sgomento. Tuttavia, la legge di Giovanna è diversa da quella che regola un corpo che prevalga sull'anima, e nel dialogo tra la Giovanna abiurante e l'*Altra Giovanna*, spiritualmente irriducibile, prevarrà quest'ultima, e il dissidio sarà ricomposto, mentre la pulzella s'avvia al martirio per cosciente risoluzione. «Ora, dice Michele, possiamo andarle incontro».

Orbene, questi aspetti del pensiero e dell'invenzione del Maulnier, che sono di gran lunga i più importanti del dramma, sono purtroppo i meno realizzati. Intanto, l'impostazione del problema si sperde un poco negli interventi sovrumani, viene, per così dire dal di fuori, nè penetra bene nell'essenza del dramma per difetto tanto di linguaggio quanto di precisa e necessaria inserzione meccanica. Inoltre, il ricorso allo sdoppiamento della persona perchè Giovanna esprima e risolva teatralmente il dissidio, non giova all'unità psicologica, alla sua forza d'urto scenico, alla poesia. Tutto ciò che il Maulnier voleva dire, è dimostrato, sol che si rifletta dopo lo spettacolo, ma è soltanto proposto, nello spettacolo, non imposto. Un poco della stasi di cui i due tempi soffrono (specialmente il secondo, che tuttavia è il più ricco di azione), dipende dal fatto che il dramma non si svolge tutto internamente ai personaggi, ma si svia in paragrafi etici e teologici, che non si realizzano su un piano comune, restando a mezz'aria tra il cielo dei credenti (ma la fede non ha bisogno di teatro) e le più alte vette che, qui, la collaborazione intellettuale dello spettatore può raggiungere, nei diversissimi gradi corrispondenti alla composizione del pubblico. La stessa brutalità del soldato che tenta Giovanna, si insinua come impossibile, anzi irreale, e figura come espediente volgare, inteso a rompere l'altalenante monotonia di una condizione non ben definita.

•

Non ostante ciò, si spera di aver fatto intendere di quanto e qual lievito fruisca uno spettacolo del genere. Alla regia del Salvini, sia consentito rimproverare una dispersione anche maggiore della *parte celeste*. I tre Santi compaiono una volta sul campanile, una seconda su una torre opposta ad esso, una terza nel finestrone di destra del Duomo, una quarta in quello di sinistra, una quinta sulla soglia della porta principale del tempio, e finalmente precedono il corteo del martirio.

Giovanna D'Arco alla tortura - (Miniatura francese del tempo)

Quando la luna sbucò sulla piazza, ci aspettammo di vederla cavalcata dai tre personaggi; i quali, a parte il torcicollo, facevano pensare a grilli parlanti e non a Santi, e costringevano di volta in volta a localizzazioni figurative, che assorbivano, annientandole, le importantissime parole (importanti a' fini del dramma) dettate dal Maulnier. Crediamo che l'uso di un finestrone sarebbe stato sufficiente e giustificato dalla memoria di vetrate medievali, di statue in aggetto, e dalla conseguente ingenua illusione del miracoloso che ha una sua corposità terrestre, ben ferma e non viaggiante e divagante.

Vivi Gioi, nella parte di Giovanna, ci ha dato la sua migliore interpretazione dell'annata: le giovava molto l'aggraziata fragilità dell'aspetto fisico, le nuoceva una dizione a volte bamboleggiante, troppo spesso plorante, anche quando avremmo preferito rustica fermezza nei suoi toni; ma ebbe molti momenti felici e meritati applausi nel corso della recita. Edda Albertini, splendida nell'armatura dell'*Altra Giovanna*, cominciò con grande sicurezza, poi, a nostro giudizio, si avvolse nella compiaciuta ascoltazione della propria voce melodiosa, e fu voce soltanto. S. Randone diede il massimo che si poteva alla stonata figura del soldataccio, che tentò di piegare a modulazioni più conformi a tutto il resto, con esitazioni e dubbiezze intelligentissime, ma, crediamo, da lui inserite nella parte. Efficace il Sanipoli, il più aspro dei tre giudici: e lo Sbragia, terzo giudice, con una recitazione di alta scuola superò spesso il non lieve divario tra la sua età effettiva e quella del personaggio. D'Angelo, come abbiamo detto, fu di gran lunga il migliore; sentì e rese la malinconia spirante da battute sempre nobili, sempre pregnanti e difficili. Inferiori alle loro medesime qualità, anche perchè sfavoriti dalle parti: G. Ferzetti (Michele), S. Aliquò e A. Miserocchi (le due Sante). Festeggiatissimo l'Autore.

Vladimiro Cajoli

LA RADIO

UN'INCHIESTA RADIOFONICA

Dall'ottobre 1950 al marzo 1951, la R.A.I. (terzo programma) compì una inchiesta sul neorealismo, cioè un ciclo di dieci trasmissioni coordinate e illustrate da Carlo Bo, durante le quali, oltre la voce del docente, si poterono ascoltare quelle degli intervistati: se non erriamo il conto, quarantasei uomini «tra i più noti e familiari nel campo della cultura e delle lettere». Troppi perchè ci appaiano necessari; pochi, se hanno da rappresentare un quadro abbastanza completo della cultura italiana. Ma sarebbe ingiusto non pensare che la R.A.I., come più volte le è stato suggerito, si dà pensiero di adunare intorno ai microfoni quanti più «strumenti qualificati» è possibile in questo periodo di maturazione di una coscienza radiofonica culturale; così che il difetto (o l'eccesso) deprecato ci appare, per ragioni di opportunità generale, scusabilissimo. Meno scusabile il tono tecnico di specialisti e talvolta di iniziati, i quali, interrogati nell'istruttoria del processo contro l'ombra del neorealismo, anzichè recare un contributo di luce e di dati positivi, si smarrirono nei labirinti del sottinteso e del convenzionale, come se la presenza del pubblico fosse sgradita, e il discorso dovesse svolgersi con la maggiore ermeticità possibile.

Intendiamoci, un uomo di buona cultura che legga oggi i capitoli dell'inchiesta pubblicati dalla R.A.I. (L. 350), capirà tutto o quasi tutto, anche se non sarà uomo di letture così vaste come quelle presupposte dagli illustri ragionanti. Ma già questo tipo di lettore, secondo noi, capirà senza accrescere di molto le proprie nozioni e senza perfezionare le proprie idee. Figuriamoci quale opinione si può esprimere circa il fatto fondamentale, che l'inchiesta fu ascoltata da migliaia di sprovvedutissimi curiosi, capitativi in mezzo forse per caso. Si trattava del terzo programma, d'accordo. Ma qualcuno ancora s'illude che gli ascoltatori del terzo siano per forza di graduatoria e di mezzi economici (come quelli che han potuto acquistare un adattatore), gli ascoltatori ideali? Ed esiste, in questo senso, un ascoltatore ideale? Come, invece, esiste la necessità e l'urgenza di foggiarselo? Sappiamo tutti quanto poco si legga oggi in Italia: che dire, dunque, di un ciclo di trasmissioni e di una pubblicazione che presuppongono numerose e digeritissime letture?

Mai come in questo caso, si è potuta osservare una tendenza del terzo dipendente, secondo noi, sia da un malinteso, sia da impotenza attuale degli «strumenti qualificati». La tendenza a cui alludiamo riguarda una certa impostazione superculturale dell'offerta radiofonica; il malinteso concernerebbe il fine medesimo del programma, concepito come programma culturale ma divenuto esclusivamente critico: l'impotenza è quella stessa che si lamenta anche nel campo delle scienze, circa l'attitudine del dotto alla volgarizzazione. Gli scienziati hanno inteso meglio dei letterati la funzione della radio, e son già sulla buona strada; ma riusciremo a dir noi, là dove sembrano in tanti a fallire, quale sarebbe la strada buona per il letterato? Analizziamo, per prima cosa, i difetti presenti. Quando accusiamo il terzo di svolgersi come elemento di superculture, intendiamo dire che i suoi ideatori e organizzatori non ci sembrano procedere alla instaurazione e diffusione di una cultura, ma la sottintendono come già esistente e la sfruttano come perfetta. Insomma, secondo noi, il terzo ricama e poetìa su presupposti culturali che molto spesso non esistono affatto, cioè predilige un impianto critico piuttosto che informativo. Tratti di Lafargue o di Honegger, di Wright o di Pirandello, il terzo adotta il tono critico di grado per lo più elogiativo, che richiederebbe da parte degli ascoltatori quella conoscenza e quel consenso che essi sono ben lungi dal possedere e dal voler concedere. E' un po' come condurre a messa un ateo, e pretendere che n'esca già dotto in teologia. Così facendo, si provvede alla diffusione di una nomenclatura ed anche, forse, al consolidamento di gloriole paghe della frequente citazione; ma quanto alla conoscenza effettiva e all'assimilazione dei dati fondamentali, non si potrebbe far di più? Un più che sembrerà meno agli specialisti, sempre poco disposti a degradarsi come volgarizzatori: proprio ciò che è necessario, se si vuole uscire dalla conventicola e scendere in mezzo alla gente, che, secondo noi, non ostanti tutti i nostri tradimenti, non ha mai cessato di attenderci. Secondo noi, il problema del letterato (forse a differenza di quello del poeta) è sempre stato di discendere; e problema attualissimo sarebbe di vedere quanto, nel suo ufficio, il letterato debba discendere oggi. A giudicare dagli umori correnti in ogni campo, diremmo che si tratta di scendere molto in giù, più in basso possibile, si capisce per risalire in compagnia. E tutto ciò, in tema di neorealismo, ci sembra più neorealistico d'ogni raffinato discorso su libri inaccessi per difetto di appetito, o inaccessibili per difetto di denaro.

Movendo da queste idee, crediamo che la tranquilla diligente esposizione, ed anche la critica (ma successiva), dei cosidetti neorealisti italiani sarebbe stata più utile agli scrittori e agli ascoltatori, per tacere degli editori. Che, per quanto grande si voglia giudicare il successo dei migliori e più noti narratori odierni, è troppo e incomparabilmente più grande il numero degli ascoltatori radiofonici che non hanno la più pallida idea di essi e delle loro opere. Per essere umili, come si conviene ad artigiani del campo nostro, si tende a credere che, se non ci fossero di mezzo il cinematografo e i suoi organi a stampa, la stessa parola «neorealismo» potrebb'essere da molti presa come definizione di un nuovo par-

(continua a pag. [illegible])

V. Incampia

Ennio Porrino

Parlando di Ennio Porrino noi non vogliamo sollevare dispute bizantine su quella che è o dovrebbe essere la musica italiana del nostro tempo, anche perchè è impossibile trarre conclusioni, sia pure provvisorie, quando si ha di fronte un quadro così eterogeneo di tendenze e di esperienze, da far pensare quasi ad uno stato di anarchia.

Certamente, in arte, le dissonanze sono un elemento di ricchezza, purchè l'insieme riveli, però, una sonorità omogenea. E' inutile perciò cercare una tendenza generale o tentare previsioni di sorta dove così grande è la dispersione delle forze, così profondo il disordine degli spiriti e così palesi le contradizioni estetiche. E' necessario piuttosto attendere: attendere che la nostra musica contemporanea, sottile e anziza, in fregola di novità e di raffinatezze e sempre pronta a soddisfare i capricci del dilettantismo, si rinnovi sotto l'impulso degli avvenimenti che hanno turbato e trasformato l'animo del nostro popolo, e riconosca finalmente le vere esigenze della nostra tradizione che non è semplicemente un elemento di colore o un particolare modo espressivo, ma è l'unico mezzo a nostra disposizione per poter esprimere valori di più vasta umanità. Ogni nostra previsione correrebbe altrimenti il rischio di essere smentita dal tempo, come già accade, del resto, per quelle di alcuni critici che troppo frettolosamente hanno puntato sulla carta della così detta musica rivoluzionaria.

La musica ha la sua sorgente nelle profondità della coscienza e non può

rimanere troppo a lungo estranea a quelle che sono le esigenze spirituali di un popolo. Possiamo perciò prevedere, o soltanto sperare, che alle opere ingegnose, ma vuote e fatue, del nostro tempo, seguano altre che, senza ripudiare nulla delle legittime conquiste tecniche, trovino una più larga risonanza nel cuore degli uomini.

Il problema non è quindi di carattere esclusivamente tecnico, ma anche umano e morale. Non si deve cioè parlare semplicemente di musica reazionaria o rivoluzionaria, di musica tradizionale o dell'avvenire, ma anche e soprattutto di coscienza e serietà artistiche, poichè queste soltanto sono le premesse di un reale progresso dell'arte. Se un'opera d'arte, infatti, è sempre un atto polemico, lo è semplicemente nell'ambito dei valori umani.

Ecco perchè da questo punto di vista l'opera di Ennio Porrino ci appare perfettamente esemplare. Non esistono di questo giovane musicista, che ha già al suo attivo una notevolissima e significativa produzione, lavori che abbiano una sostanza polemica di carattere cerebrale o soltanto culturale, come purtroppo accade oggi in misura persino eccessiva. Al contrario, di fronte al cerebralismo imperante, Porrino ha scelto il suo campo di lavoro con sicura coscienza dei propri mezzi, con perfetta sincerità e, soprattutto, con assoluta buona fede artistica. Una sincerità, perciò, che non può essere liquidata facilmente sotto la specie di una sensibilità artistica superata, poichè è piuttosto l'espressione di un costume e di una superiore levatura morale: il tessuto connettivo, in poche parole, dell'attività artistica del musicista e delle sue esperienze umane.

La vita di Porrino è infatti una profonda esperienza di uomini, di cose e di vicende, e si confonde col suo lavoro, eseguito sempre con la medesima applicazione calma e serena, in conformità con lo sviluppo e l'evoluzione naturale delle proprie risorse artistiche. Non è difficile perciò individuare il tratto fondamentale della personalità del musicista che è manifesto nella sua sensibilità drammatica spesso colorata di misticismo e sempre volta alla ricerca di un'espressione lineare, semplice e concisa.

Porrino conosce perfettamente il suo mestiere, e la sua musica, qualunque sia il genere trattato, è sempre irreprensibile da un punto di vista formale senza che questa padronanza del

(Continua a pag. 6)

Dante Ullo

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

QUATTRO ASTERISCHI

Umberto Calosso ha dedicato all'esame di Stato un articolo sull'ultimo numero del **settimanale** « Il Mondo ». Nulla di nuovo in sostanza egli aggiunge alle sue ben note argomentazioni che si tradussero già in un progetto presentato alla Camera « prima della rivoluzione cinese » come egli coloritamente si esprime. Ma il tema e le argomentazioni sono di un'attualità scottante: usciti dalla guerra nel 1945, a sei anni di distanza noi viviamo ancora, in fatto di esame di Stato, sulla base di una circolare-ordinanza emanata quando le scuole dissestate, non v'erano mezzi di comunicazione, mancavano alloggi e possibilità di conveniente ospitalità. E, quel che è peggio, in sei anni di studi, discussioni, indagini dossistiche e statistiche non si è stati capaci, sembra, se non di concludere con la proposta di rendere definitiva, virgola più o virgola meno, la formula attuale. Ora l'esame di Stato, inventato da Gentile - Anile - Croce, sotterrato da Bottai, dissepolto da Arangio Ruiz e rianimato con tenui iniezioni malvacee da Gonella non è uno strumento efficiente, utile: è un vecchio arnese logoro, corroso su cui come sulla famosa secchia tassoniana s'accaniscono modenesi e bolognesi, solo per ragioni di prestigio perchè essa ormai mezzo litro d'acqua, credo, non lo terrebbe. **L'esame di Stato è la celebrazione del decadimento nazionale degli studi: me ne appello a quei professori che, avendo sostenuto il principio dell'esame di Stato a difesa della scuola statale** (fino ad impostarvi uno sciopero), sono poi andati in commissione: e certo fra caldo, stanchezza, preparazione manualistica, mediocrità intellettuale, hanno fatto giusta espiazione dei loro santi entusiasmi.

•

Quanto l'esame di Stato sia ormai, anche dal punto di vista didattico, cosa ridicola e superata e quanto penosa sia una sessione d'esame cosiffatta, ci si può convincere sol che si leggano i titoli dei temi d'italiano assegnati nella recente sessione per i vari tipi di scuola. Perchè un tema d'italiano non è nè può essere un vestito su misura; non è nè può essere come un problema di matematica, che ha una sola soluzione e un solo risultato: *il tema d'italiano è un modo di essere, di sentire, di pensare*: dare a tutti lo stesso tema significa pensare che tutti mangino allo stesso modo, alla stessa ora, nell'identica misura.

Nulla forse è più legato alla scuola, nulla può essere così esclusivamente proposto (e riveduto) dall'insegnante come un tema d'italiano. Nello sforzo di dare temi che siano adatti a tutti, che si mantengano sulle generali, che salvino capra e cavoli, arriviamo soltanto a capolavori di amenità e a stupendi esemplari di bolsa e trita retorica nazionale. Esempio il tema d'italiano dato quest'anno nei licei classici, come primo tema « Due grandi fervidi amori infiammarono e profondamente commossero l'animo del Petrarca: lo amore per Laura e quello per l'Italia. Dimostrate come nella storia interiore del pensiero e dell'anima irrequieta e pensosa del poeta questi sentimenti determinarono la significazione più alta della sua poesia ».

Ora, siamo sinceri, un giovanetto di 18 anni che il Petrarca ha studiato su frettolose sinossi ripetitive e che la sua poesia, ha, sì e no, letto in prima liceo (anni 16) come potrà dimostrare che nella storia interiore del pensiero, etc. etc. questi sentimenti determinarono la « significazione più alta » della sua poesia? Vorrei chiedere agli esaminatori e ai correttori di temi « Avete trovato, e in quanti temi, un periodo, un solo periodo, in cui un giovane esprima un sentimento da lui sentito e sinceramente espresso? ».

■

Gabriele Pepe, non pago di quanto gli s'era detto, da queste stesse colonne, settimane fa, risponde sul suo « periodico di battaglia per una nuova scuola » con una nota dal titolo « quando si perde la pazienza » alle nostre argomentazioni. Al Pepe che mi poneva una domanda io risposi con dei dati precisi; perchè egli nella sua risposta scantona e tira in ballo altri motivi polemici? Egli sostiene che la scuola statale è « infinitamente migliore della non statale ». I suoi argomenti sono personali e valgono per lui: possono non valere affatto per me che ritengo essere « diversi » i valori che giustificano il giudizio dell'« optimum ». Io la pazienza non la perdo, non do in escandescenze, non dico a nessuno che è in mala fede, che ha riserve mentali: cerco solo di esporre i motivi delle mie convinzioni.

Intanto vorrei chiedere al prof. Pepe assertore della battaglia per una nuova scuola, quale sarebbe poi questa « nuova scuola » da lui propugnata; a me pare la più vecchia che mai. Egli infatti non mostra mai di sentire nè un'istanza sociale (nonostante la sua proclamata adesione al socialismo) nè un'istanza didattica (quale sentiamo noi, convinti della necessità dell'*educazione nuova*, ossia capace di rompere gli schermi, le incrostazioni, gli accademismi e tutto il vecchiume della scuola attuale); nè l'istanza liberale (per cui la scuola è prima di tutto un « principio e seme di libertà »). Egli è chiuso nel suo « statalismo puro » impelagato in una battaglia per la quale non ha alcuna arma se non quella di ordine « politico-amministrativo ». Noi retrivi, noi clericali, noi codini abbiamo almeno un programma didattico, un programma sociale e siamo in grado di dire che il progetto di legge il quale sanziona l'esame di Stato è un assurdo; e ne diamo la giustificazione.

Invece niente: castagnole, pedardi e infiamma, ma stringi stringi, nulla ci dice. Tant'è vero che oggi, mentre il progetto di riforma è presentato al Parlamento, mentre c'è una mezza crisi di trapasso nella sostituzione del Ministro egli non sa neppure mettere insieme poche batterie serie e ben appostate per occupare una posizione di primo piano nella battaglia per la scuola, quale la sua « opposizione costante » faceva pensare egli fosse per conquistare.

Invece niente: castagnole, pedardi e oggetti sudici per vilipendio di persone: ma di cose serie, di progetti, di idee nulla di nulla.

•

Il progetto di riforma è ora al Parlamento: vi è arrivato così, di nascosto, senza clamori, senza strepito di grancassa, senza quasi che alcuno lo sapesse. Il consiglio dei ministri, che lo ha approvato, probabilmente non l'avrà nemmeno letto, il Parlamento, per ora, avrà altre gatte da pelare. E allora? Forse avevamo ragione quando si diceva che nove decimi della riforma si potevano fare anche senza leggi e senza Parlamento.

Giovanni Gozzer

L'ESIGENZA CRITICA DELLA REALTÀ

(Continuazione della pag. 1)

esempio si pone il problema: quali sono i rapporti delle matematiche con la realtà, se di sistemi ipotetico-deduttivi ne posso fabbricare ad arbitrio, e se una realtà in sè non posso effettivamente mai definirla? In effetti la scienza fisico-matematica soffre proprio di un'incertezza che neppure si sospetterebbe; nonostante l'esistenza di una scienza di quel nome, matematici e fisici parlano due linguaggi logici completamente difformi. Gli studiosi di evoluzione delle teorie fisiche si pongono il problema di « quello che resta » nel passaggio da una teoria all'altra, siano queste teorie fra di loro contraddittorie, o complementari, o integrative: esistono domini di applicazione diversi per diverse teorie; esistono teorie indeterministe in apparenza, ma deterministe in linea di diritto (teoria cinetica dei gas), esistono teorie complementari indeterministe, ed esistono serie di esperienze concettualmente contraddittorie. E allora dovremmo concludere che la parola certezza, ha proprio, come vorrebbe il von Mises, un suono talmente vuoto di contenuto, che se la vogliamo salvare con una specie di intuizione assoluta, siamo padronissimi di farlo, ma tutto ciò agli effetti di una scienza positiva e sincera, non ha più nessuna efficacia? Ora secondo me, la questione non può essere nè formulata nè risolta se non precisando con una definizione suscettibile di continui controlli in che cosa consiste questo termine ultimo di paragone di tutte le possibili contraddizioni, completamentarità, integrazioni, relativizzazioni, di tutte le ipotesi e di tutti gli schemi interpretativi e quindi di tutti i sistemi ipotetico-deduttivi. Questa qualche cosa è oggi riconoscibile nell'*atto d'azione elementare* che costituisce l'osservabile reale. Fisicamente l'atto d'azione elementare è l'atto osservabile minimo di emissione o d'assorbimento di una certa quantità minima di energia, che si identifica nel *quanto d'azione* di Planck, indicato con la lettera h che è una costante universale. Alla base della fisica moderna non stanno più i concetti di materia o di energia, di corpuscolo o di traiettoria, di tempo o di spazio, che risultano essere concetti astratti o idee derivate, ma quell'atto d'azione, che è sempre « quanto » e che costituisce « l'osservabile » originario. Quest'atto d'osservazione è il punto iniziale di ogni possibilità teorica, e costituisce anche il punto finale di convergenza e di controllo di ogni teoria, anche se questa teoria è chiamata soggettiva. Ora, analizzando i fondamenti di un linguaggio rigorosamente semantizzato e coerente capace di dare valida significazione alla fisica teorica prima, e poi a una teoria generale della conoscenza fisica, l'indagine m'ha portato a stabilire (cfr. memoria pubblicata sui Rendiconti della facoltà di Scienze di Cagliari del 1946) la necessità di porre una chiara accettazione della seguente proposizione originaria (che potremo anche chiamare soltanto postulato fondamentale, se preferiamo impegnarci meno): *gli atti elementari di azione di cui sono composti i fatti fisici (la struttura) dell'universo hanno carattere obiettivo. L'azione è indipendente dal riferimento.* Questo postulato non cade mai in contraddizione con nessuna esperienza e con nessun linguaggio logico; viceversa esso è atto a risolvere numerose contraddizioni ed equivoci dai quali la scienza è ancora assillata. Per carattere obiettivo degli atti d'azione s'intende, nella precedente proposizione, la loro esistenza altra-da-io, cioè indipendente dalla « mia » volontà e dal « mio arbitrio ». Non pare che alcuna indeterminazione quantica e alcuna teoria soggettivista possano espellere dalla scienza in generale e dalla esperienza fisica in particolare questa proposizione.

L'atto d'azione è il punto iniziale di ogni possibilità teorica. *Ogni teoria fonda la sua validità in quanto è un'interpretazione o astrazione parziale e adeguata di un certo aspetto o serie di aspetti di azioni reali.* La sola complementarità logica dei sistemi darebbe infinite possibilità arbitrarie e incontrollate, se la convergenza di opposte dottrine non dovesse compiersi in un elemento univoco che è l'atto d'osservazione di controllo.

Si noti che ammettere la realtà intrinseca dell'atto d'azione elementare corrisponde a un profondo realismo che non ha nulla a spartire con le qualità primarie e secondarie secondo la descrizione di Berkeley, e non viene affatto intaccato da quella serie di critiche che da Hume proseguendo fino a Kant, e Mach, etc., ha finito col far divagare la filosofia (ed anche la scienza) in quel clima talmente rarefatto per cui oggi il colloquio fra filosofi e scienziati è pressochè impossibile.

Questo modo di ridar senso al discorso fisico si può chiamarlo *Realismo Dialettico*, in quanto si definisce dialettico il rapporto che intercorre fra la realtà, che viene tradotta in ascrittori designativi secondo CH. Morris, o in protocolli operazionali secondo il Circolo di Vienna, e i sistemi formali di concetti con i quali la ragione umana organizza i protocolli. Reputo questa definizione assai precisa. Canone a questa dialettizzazione è quello che già Aristotele aveva stabilito, assioma unico di tutte le possibilità umane di fare scienza (nel senso moderno della parola): il principio di ragion sufficiente. La metodologia di quest'operare è infine perfettamente riconoscibile nel metodo dell'astrazione realistica proprio come Tommaso d'Aquino, con acuta ed estrema precisione di linguaggio aveva descritto nei quattro termini complementari di *species impressa*, *species expressa*, intelletto passivo e attivo.

E' quindi un ritorno alle sorgenti, questa nostra posizione realista, ma perchè essa sia valida occorre, a ragion veduta, ricostituire la realtà del dato fisico « atto d'azione elementare » che, espresso nel quanto d'azione di Planck, è il dato fondamentale della moderna fisica dei quanta. L'altro dato fondamentale della fisica moderna (fisica del campo) è invece la costante c, velocità limite di propagazione della luce. E' necessario riacquistare piena consapevolezza anche della realtà intrinseca di questo secondo dato; ed allora, come ebbe giustamente a presagire il Maritain, finalmente la fisica moderna manifesterà la sua superiorità epistemologica rispetto all'antica geometria e all'antico meccanicismo superando l'astrattismo che discende dal programma di Cartesio: « tutta la mia fisica non è che geometria ». Ciò si otterrà col porre, come fatto preminente, la realtà del movimento in uno spazio che è di struttura fisica, non più geometrico.

Valerio Tonini

LA FILOSOFIA

Nella discussione, ora assai viva, sull'insegnamento della filosofia nelle scuole medie superiori, mi pare che sarebbe il caso di metter da parte le reciproche accuse e gli argomenti di origine più politica che teorica che mal si adattano ad una questione di carattere essenzialmente scientifico.

Riportata in questi termini, la discussione che si è riaccesa ora è di antica data, e consiste nel dissenso sull'efficacia dell'insegnamento storico della filosofia, come viene attualmente svolto nelle nostre scuole, che, secondo gli uni, porterebbe ad un atteggiamento scettico i giovani sconcertati dalla visione di tanti sistemi contrastanti, mentre, secondo gli altri, avrebbe il vantaggio di formare l'abito critico per la necessità di orientarsi personalmente tra le varie teorie, e mostrerebbe non la perpetua distruzione, ma l'incessante progresso del pensiero, la scoperta di una verità sempre più alta attraverso il tempo.

Non mi pare che la formazione di una mentalità libera e dello spirito critico dipenda dal criterio sul quale è impostato l'insegnamento della filosofia, come pretendono gli storicisti, quanto piuttosto dallo spirito con il quale esso è svolto: l'impostazione storica può essere altrettanto dogmatica di quella sistematica o per problemi se tutta l'esposizione storica tende, per esempio, a confermare dogmaticamente un determinato punto di vista.

D'altra parte, è vero che l'esposizione storica del pensiero filosofico rischia di esaurirsi in una informazione su questo aspetto della vita spirituale, che si aggiunge alla conoscenza dell'arte o della vita politica di un'epoca, invece di costituire una meditazione sui problemi che agitano lo spirito umano, ed in tal caso lo scopo dello studio della filosofia è frustrato, perchè esso non è di completare la cultura di un individuo, ma di contribuire a dargli un orientamento. Ma sarebbe ingiusto credere che lo scopo dell'insegnamento storico della filosofia sia di dare più una conoscenza che un orientamento, perchè invece gli storicisti hanno creduto che questo orientamento fosse appunto frutto della visione storica del pensiero, secondo il motto di Hegel che la filosofia ultima nel tempo è anche la filosofia più vera.

Possiamo quindi concludere che se lo scopo dello studio della filosofia è secondo tutti la formazione di un orientamento non imposto, ma liberamente e razionalmente conquistato, questo fine può essere raggiunto sia con l'impostazione storica sia con quella per problemi, perchè e la prima tende a questo scopo e la seconda deve avviare ad un libera meditazione perchè senza libertà verrebbe meno alla essenza stessa degli studi filosofici.

Gli spiriti veramente liberali dovrebbero appunto riconoscere questo diritto ad una varietà di impostazioni dell'insegnamento filosofico, e non pretendere di imporre a tutti un unico criterio che sarebbe appunto, qualsiasi forma avesse, un atto illiberale.

L'essenziale dunque è garantire questa libertà, non formulare programmi: assicurare cioè la libertà di insegnare la verità che si crede (e questa garanzia è già data dalla Costituzione quando sancisce la libertà di parola); assicurarla anche agli alunni i quali possano esprimer liberamente ciò che pensano, possano sollevare problemi, non debbano subire un insegnamento dogmaticamente e rigidamente impartito.

Ma c'è un altro aspetto della questione, e cioè la necessità di concedere una libertà didattica assai più ampia dell'attuale agli insegnanti di questa materia. Il fatto stesso che sia nata una discussione, e non oziosa, sui fini da raggiungere con l'insegnamento della filosofia, mentre non ne è sorta una analoga per le altre materie, dimostra che esiste una differenza tra la filosofia e le altre materie, differenza che si deve riflettere anche sui criteri di insegnamento; e questa differenza consiste appunto nel fatto che le altre materie hanno il fine di dare una visione il più possibile completa e profonda del loro contenuto, mentre lo scopo della filosofia è di raggiungere un orientamento nei problemi che vengono meditati.

Se questo è l'aspetto essenziale dell'insegnamento filosofico, cioè meditare i problemi piuttosto che raggiungere una completezza di informazione, la conseguenza ovvia è che non bisogna prescrivere per questa materia nessun programma: non si tratta, per rendere efficace l'insegnamento filosofico, di ridurre i programmi (come si chiede per le altre materie) nè di indicare quali siano i problemi fondamentali da trattare nel caso che ci si orienti verso un insegnamento per problemi, perchè quando si studia per orientarsi nel pensiero non ci devono essere vincoli programmatici, e diventano volta a volta importanti e fondamentali i pensatori e i problemi verso i quali sorge nello spirito di chi studia l'interesse. Non si pensi di aver assolto a questa esigenza di libertà di studio quando si sia concessa la facoltà di optare tra diversi programmi tipo, come avviene attualmente nell'istituto magistrale, perchè prescrivere un programma significa disconoscere il principio fondamentale che lo spirito si forma creando via via il proprio programma di studio e di lavoro.

Una obiettiva soluzione del problema dell'insegnamento della filosofia mi sembra dunque che sia di non indicare ai docenti di questa materia programmi o metodi, ma di assegnare loro il compito fondamentale di dare ai giovani un orientamento filosofico, raggiunto con i programmi ed i criteri che essi ritengono più opportuni.

Graziano Graziani

LA RADIO

(continuazione della pag. 5ª)

tilo monarchico. Altro che finezze esegetiche! Qui si tratta di rifarsi all'abbecedario, e tanto meglio per tutti, se gli alchimisti della parola se ne convinceranno prontamente. Ciò che più sgomenta nell'attività letteraria e critica degli intervistati è lo spiegamento di forze e lo sperpero d'ingegno assolutamente sproporzionati alla bisogna. Ne emerge un sentore di bizantinismo in cui potrebb'essere la condanna senza revoca dei tempi nostri. E non pensiamo che il letterato accetti spontaneamente un'esortazione allo sfrondamento e alla semplificazione; ma crediamo che un buon letterato o più letterati dotati di polso e diplomazia, dagli uffici della R.A.I., possano efficacemente tentare l'opera che ci stiamo augurando.

Se poi, invece, si vuol giudicare il libretto or ora pubblicato, come testimonianza di un momento critico dedicata a pochi lettori consapevoli, si può non esitare a definirlo prezioso, proprio perchè, zeppo di improvvisazione e di meditazione, di grossolanità e di finezze, di presunzione e di ragionevoli dubbi, di sparate e di susurri, è senza dubbio un documento del più grande interesse, che istruirà i medesimi autori a non prender sottogamba la radio, se essa li può inchiodare a responsabilità inchiostrale. Tra non molti mesi, parecchi di quei collaboratori avranno cambiato opinioni, predilezioni ed altro. Rileggendo allora, l'inchiesta, sarà chiara l'importanza della radio nello svelare un particolare momento di cultura, anche quando sembra fallire l'obiettivo; e sarà chiarissimo che Carlo Bo, se non è riuscito a definire il neorealismo, ha perfettamente definito la confusione forse piena di fermenti della critica italiana, in un semestre databile.

V. Iasaudà

ENNIO PORRINO

(Continuazione della 5ª pag.)

mezzi sia posta mai a servizio di un arido virtuosismo accademico. Porrino compone soltanto quando ha qualcosa importante da dire e le sue opere hanno perciò le dimensioni del tempo e sono la testimonianza più vera del suo divenire spirituale.

C'è una linea esemplare di coerenza nella produzione di questo musicista che in ogni suo lavoro soddisfa immancabilmente un'esigenza artistica già maturata o schiude a se stesso sempre nuove possibilità. Si fa palese così una ricchezza di interessi che non genera mai dispersioni, ma sorge dal profondo di una visione umana fatta di cose alte e grandi. Non è quindi difficile trovare sempre nell'artista un motivo centrale di ispirazione e tracciare una storia della sua musica: una storia che non può essere circoscritta, come taluno ha fatto, nei limiti angusti di un regionalismo strapaesano. Il folklore non è mai qui fine a se stesso. Se alcune composizioni dell'autore hanno talvolta un carattere più propriamente popolare, come espressione schietta di un particolare sentire, è anche vero che questo carattere costituisce soltanto la veste di una sostanza poetica di più vasto disegno.

Il Porrino, è naturale, sente profondamente l'anima del suo popolo e di essa si nutre la sua ispirazione e si arricchisce la sua sensibilità, ma la sua intelligenza vivida e raffinata non si fa mai popolare e conserva anzi un tratto aristocratico che filtra in forme castigate e impeccabili un contenuto ricco di commozione intensa e profonda.

Dante Ullu

● **Nella riforma degli istituti di istruzione artistica verrà creato per coloro che intendono dedicarsi all'insegnamento del disegno, un « magistero per il disegno », che riguarderà questo nella sua duplice espressione artistica e tecnica.**

Tale Magistero potrà essere attuato nelle principali sedi delle Accademie di Belle Arti, avrà la durata di due anni, e mediante un esame di stato finale abiliterà all'insegnamento del disegno nelle scuole secondarie.

Il corso sarà aperto, oltrechè ai provenienti dall'istituto d'arte e dal liceo artistico, anche, previo esame di ammissione, a coloro che abbiano compiuto determinati studi di grado superiore.

● Uscirà in settembre p.v. la seconda edizione de « I fondamenti scientifici dell'astronomia » di G. Armellini.

Contemporaneamente vedrà la luce, dello stesso Autore, una nuova opera, dal titolo « I fondamenti scientifici dell'astrofisica ».

Direttore responsabile Piero Bargellini

Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.

Registrazione n. 490 Tribunale di Roma